

**Tatort und Schauplatz.
Repräsentation und Rezeption sexueller Gewalt gegenüber
Frauen in der zeitgenössischen Kunst**

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von Alexandra Verena Mackel
aus München
2014

Erstgutachter: Frau Prof. Dr. Burcu Dogramaci
Zweitgutachter: Frau Prof. Dr. Fabienne Liptay
Datum der mündlichen Prüfung: 27. Januar 2014

Inhaltsverzeichnis

I. Einführung	3
1. Einleitung	4
2. Fragestellung und Zielsetzung	11
3. Zur Eingrenzung des Themas	13
4. Zur Methodik.....	17
5. Forschungsstand und kritischer Literaturüberblick.....	19
II. Theoretischer Hauptteil	37
1. Was ist sexuelle Gewalt? – Zur Definition.....	37
1.1 Die Begriffe ‚Gewalt‘ und ‚Opfer‘	37
1.2 ‚Sexuelle Gewalt‘ – eine Begriffsannäherung	40
1.3 Historische Hintergründe zum Phänomen sexueller Gewalt	44
1.4 Die Rechtslage in Europa und den USA.....	52
1.5 Exkurs: Sexuelle Gewalt und internationale Frauenbewegungen	55
2. Der weibliche Körper in der Kunst: Repräsentation und Rezeption	59
2.1 Heroische Bilder sexueller Gewalt – zur Tradition in der Kunstgeschichte	59
2.2 Der weibliche misshandelte oder tote Körper in der zeitgenössischen Kunst	68
2.3 Exkurs: Die neue Emotionsforschung: Mitgefühl und Mitleid.....	71
III. Künstlerische Strategien.....	75
1. Inszenierung sexueller Gewalt gegenüber Frauen	75
1.1 Inszenierung im Bild	75
1.1.1 Zur Funktion der Darstellung des weiblichen Leichnams im Rahmen der ästhetisierten Landschaft	77
1.1.2 Die künstlerische Darstellung der Topografie als abstrakter Verweis auf sexuelle Gewalt.....	85
1.2 Das Rollenspiel als Sozialexperiment	94
1.2.1 Die Performance im öffentlichen Raum als vermeintliche Realität.....	97
1.2.2 Die virtuelle Vermittlung des Werks über das Internet	105
1.2.3 Exkurs: Die Szenografie im Film.....	114
1.2.4 Die rollenspezifische Darstellung von sexueller Gewalt im Theaterfilm	117

2. Zur Darstellung sexueller Gewalt in ihrer Distanz zu den Rezipienten	127
2.1 Sprache als Dilemma	127
2.1.1 Die Stimmen des Krieges: Sprache als schriftliche Publikation mit Bildern	129
2.1.2 Sprache als Denkmal und Aufruf gegen sexuelle Gewalt	139
2.2 Ironie als künstlerisches Ausdrucksmittel	146
2.2.1 Die Kombination von Zeichnung und geschriebener Sprache zur Ironisierung der Darstellung	149
2.2.2 Die Ironie in der Rezeption kunsthistorischer Motive	162
3. ‚The Private is Political‘: Künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum	171
3.1 Der öffentliche Raum als Ort der Vermittlung	171
3.1.1 Zeitgenössische Näharbeiten: Die Implementierung des Privaten in den öffentlichen Raum	174
3.1.2 Die Distribution künstlerisch formulierter Aufklärung in den privaten Alltag	183
3.2 Die Gabe von Alltagsobjekten: Zur Entstehung von Kunst in der Vorstellung der Rezipienten	189
3.2.1 Das Geschenk als Bürde. Insignien der Gewalt als Exponate einer Ausstellung..	192
3.2.2 Kleidung von Opfern als öffentliches Denkmal	203
IV. Schluss.....	212
1. Zusammenfassung und Fazit	212
V. Anhang	224
1. Literaturverzeichnis	224
1.1 Internetquellen.....	252
2. Abbildungen.....	256
2.1 Abbildungsverzeichnis.....	275

I. Einführung

„Every history is really two histories. There is the history of what actually happened, and there is the history of perception of what happened. The first kind of history focuses on the facts and figures; the second concentrates on the images and words that define the framework within which those facts and figures make sense.“¹

Die Weltgesundheitsorganisation (WHO) veröffentlichte im Juni 2013 eine Studie mit schockierendem Ergebnis: Weltweit wird schätzungsweise jede dritte Frau Opfer von körperlicher Gewalt, vor allem in Beziehungen werden Frauen häufig von ihren Männern misshandelt und vergewaltigt. Als die Forscher die Täter nach Motiven für die Übergriffe fragten, beantworteten drei Vierteln der Befragten sinngemäß: weil ich mich dazu sexuell berechtigt fühle. Die Hälfte äußerte, sie hätten es zu ihrer Ablenkung getan („Mir war langweilig“), und mehr als jeder Dritte gab zu, er habe die Betroffene bestrafen wollen.² Diese Aussagen verdeutlichen, dass sexueller Missbrauch ein internationales, omnipräsentes und dringliches Problem der zeitgenössischen Gemeinschaft ist. Jede und jeder hat bereits von sexueller Gewalt erfahren – sei es am eigenen Körper, durch Geschichten von Bekannten, Nachrichten aus der Presse, Romanen, Filmen – oder durch Bilder. Die Entwicklung der letzten Jahrzehnte zeichnet sich anhand einer noch nie da gewesenen Präsenz und Deutlichkeit in Sprache und Visualität aus. Die Darstellung sexueller Gewalt in der bildenden Kunst ist keineswegs neu, sondern tief in Kultur und Gesellschaft verankert. Sie wurde jedoch bis etwa in die 1950er-Jahre hinein in literarischen, bildenden und darstellenden Werken vor allem durch metaphorische und euphemistische Verweise angedeutet beziehungsweise verschleiert. Reale Übergriffe sexueller Gewalttätigkeit hingegen wurden in der westlichen Kultur- und Rechtsgeschichte fast ausschließlich durch sichtbare Beweise wie Verletzungen belegt, wodurch ein Paradoxon entsteht: Missbrauchsvorwürfe weltweit problematisieren die mediale Darstellbarkeit sexueller Gewalt grundsätzlich, weshalb Repräsentationen sexueller Gewalttätigkeit die paradigmatische Spaltung zwischen einem tatsächlichen Ereignis und dessen bildlicher Wiedergabe enthüllen.

¹ Mitchell 2011, Vorwort, o. S.

² Mayr 2013.

Der Kunsthistoriker William John Thomas Mitchell betont, dass es zu kurz gefasst sei, dem Bild einen Mangel an Realität vorzuwerfen. „We need instead a method that recognizes and embraces *both* the unreality of images *and* their operational reality.“³ Mitchell fordert also eine Methode, welche sowohl die Imagination als auch die Wirklichkeit von Kunst hervorhebt, um ‚funktionsfähig‘ zu sein. Funktionsfähigkeit kann diesbezüglich als die Wirkung der Werke auf die Rezipienten verstanden werden. Folglich wird in der vorliegenden Arbeit nach dem Zusammenspiel zwischen dem Motiv sexueller Gewalt, der implizierten künstlerischen Strategie und der Rezeption gefragt. Welche Bedingungsverhältnisse existieren für „Kunstgewalten“⁴? Wie wird das prekäre Thema in künstlerischen Medien inszeniert, performativ zur Schau gestellt und wahrgenommen?

1. Einleitung

„Kunst, die Literatur, der Film, das Theater, wohl auch die Musik: Sie sind so wichtig dafür, Erlebnissen und Erfahrungen, für die wir keine Worte haben, die in uns als Bilder und Szenen sind, Ausdruck zu geben.“⁵

Die Autorin ist durch die Ausstellungsreihe *Contemporary Art and Human Rights* an der Gallery of Modern Art im schottischen Glasgow (GoMA) auf das Thema sexueller Gewalt in künstlerischer Repräsentation aufmerksam geworden.⁶ Eines der zweijährigen Sonderausstellungsprogramme des zeitgenössischen Museums, *The Rule of Thumb* im Jahr 2005, behandelte das Thema (sexueller) Gewalt gegenüber Frauen im häuslichen Kontext. Der Ausstellungstitel *Rule of Thumb*, zu Deutsch ‚die Daumenregel‘, wurde von den Kuratoren gewählt, um auf einen westlichen Mythos aus dem 18. Jahrhundert zu verweisen: Der Ehemann konnte angeblich im

³ Mitchell 2011, S. 18.

⁴ Der Begriff ‚Kunstgewalten‘ geht auf eine Gesprächsrunde zurück, welche die Münchner Kammerspiele zusammen mit dem LMU-Forschungszentrum *Sound and Movement* im Juli 2012 ins Leben riefen, um über Spielräume von Gewaltdarstellungen in der bildenden und darstellenden Kunst zu diskutieren, siehe den Spielplan der MKM: <http://www.muenchner-kammerspiele.de/spielplan/theater-gewalt-kultur-zwei/> (23.11.2012)

⁵ Göring 2011, S. 151.

⁶ Das Programm *Contemporary Art and Human Rights* im GoMA begann 2003 mit *Sanctuary*, einer Ausstellung zur Notlage von Asylanten und Flüchtlingen weltweit. 2005 folgte die Ausstellung über häusliche Gewalt gegen Frauen, *Rule of Thumb*. Im Jahr 2007 eröffnete die dritte Ausstellung *Blind Faith* zum Thema Diskriminierung, Rassismus und Sektierertum in Schottland. *sh[OUT]* fand 2009 statt und thematisierte Kunst von lesbischen, schwulen, bisexuellen und Transgender-Gemeinschaften. Das nächste Projekt soll sich mit Gesundheit und Krankheit in Verbindung mit der Rolle und Wirkung von Kunst auseinandersetzen.

angelsächsischen Raum nicht für Gewalttaten an seiner Ehefrau angeklagt werden, solange der Stock, mit dem er seine Angetraute schlug, nicht dicker war als sein Daumen.⁷ Die monografische Ausstellung in Glasgow präsentierte die Werke der amerikanischen Künstlerin Barbara Kruger⁸, die eine raumfüllende Installation zu sexueller Gewalt im häuslichen Kontext inszenierte.⁹ Kruger folgte mit ihrer Ausstellung dem Aufruf des Kollaborationsprojekts zwischen GoMA, amnesty international¹⁰ und Rape Crisis Scotland (RCS)¹¹, deren Ziel es war, mithilfe zeitgenössischer Kunst öffentlich auf das gesellschaftlich relevante Thema aufmerksam zu machen. „The idea of a museum working collaboratively with an organisation like amnesty just wouldn't happen in America“, äußerte sich Kruger zu ihrer Entscheidung, an der Ausstellung teilzunehmen. „So the chance to address visually these kinds of social justice issues was really important to me.“¹² Kruger verwendet Zitate aus Magazinen oder Sachbüchern und vergrößert diese auf überdimensionalen Leinwänden. Ihre collagenartigen Repräsentationen textueller und bildlicher Fragmente, die als Ergänzung zu der Installation im GoMA auf Plakatwänden im öffentlichen Raum Glasgows angebracht waren, kombinieren eindringliche Phrasen wie ‚don't die for love‘ und ‚all violence is the illustration of a pathetic stereotype‘ mit Informationen aus Fachzeitschriften wie beispielsweise ‚A domestic violence incident occurs every 20 seconds in the UK. 1 in 4 women is a victim of domestic violence at least once in her lifetime‘. Diese Collagen, die von körperlichen Übergriffe auf Frauen erzählen, werden aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst, öffentlich zur Schau gestellt und lassen Fragen nach der Präsentation und Wahrnehmung visueller Gewaltdarstellungen aufkommen. Die enge Zusammenarbeit zwischen dem Museum und sozialen Einrichtungen führte zu einem vielschichtigen Ergebnis, welches über die Grenzen des Kunstraumes hinaus eine Vielzahl von Menschen erreichte und für die Thematik sensibilisierte.

⁷ Die ursprüngliche Bedeutung der Daumenregel ist verloren gegangen. Nach heutigem Verständnis (die Redensart heißt ‚Pi mal Daumen‘) meint sie eine eingebürgerte Methode zur einfachen Berechnung und Abschätzung bestimmter Werte ohne technische Hilfsmittel, die sich im Laufe der Zeit bewährt hat. Bruce 2007, S. 25.

⁸ Barbara Kruger, * 1945 in New Jersey, USA, lebt in New York und Los Angeles.

⁹ Barbara Kruger, *Barbara Kruger*, 21.4.–26.9.2005, Gallery of Modern Art Glasgow, Schottland.

¹⁰ Das Statement von amnesty international zum Thema sexueller Gewalt: „Violence against women and girls is a human rights scandal; from the bedroom to the battlefield, from the schoolyard to the work place, women and girls are at risk from rape and other forms of sexual violence.“ ai 2010.

¹¹ Rape Crisis Scotland ist eine nationale Organisation, die Beratung und Hilfe für Opfer sexueller Gewalt anbietet.

¹² Zit. n. Barbara Kruger, in: Jeffrey 2005.

Dieses Ausstellungsprojekt und dessen Außenwirkung war der Anlass, über derartige Werke, deren gesellschaftliche Botschaft, Funktion und Wirkung zu reflektieren. Das künstlerische Verhältnis zwischen Künstlern, Werken und Rezipienten beziehungsweise die Triade aus Tätern, Opfern und außenstehenden Personen ist der Ausgangspunkt für die vertiefte Beschäftigung mit dem Sujet: „In vielen Verhältnissen ist Gewalt heute ein dreistelliges Verhältnis. Gewalt wird ausgeübt, Gewalt wird erlitten, Gewalt wird betrachtet. In diesem Dreieck wird Gewalt von Tätern, Opfern und Zuschauern gemeinsam realisiert.“¹³

Sexuelle Gewalttätigkeit als Teilaspekt von allgemein physischer und psychischer Gewalt gegenüber Frauen stellt ein besonders heikles Thema dar. Macht und Kontrollausübung über den weiblichen Körper verletzen das Recht auf sexuelle Integrität und individuelle Selbstbestimmung. Gewalttätige Handlungen, wie beispielsweise das Verprügeln der Ehefrau durch ihren Mann, werden nach westlichem Verständnis als falsch und ehrlos verurteilt.¹⁴ Bei sexueller Gewalt hingegen sind das eindeutige Erkennen der Tat und das Selbstverständnis der Tatverurteilung komplexer. Bei sexuellen Übergriffen folgt der ersten Zuschreibung des sexuellen Charakters zunächst ihre Bewertung in der Sphäre des Sexuellen, womit „die Entscheidung über ‚gut‘ und ‚böse‘ in den Bereich der Sexualmoral“¹⁵ fällt. Welche Handlungen zu sexueller Gewalttätigkeit zählen und wie das Thema öffentlich bewertet wird, soll in einer Begriffsannäherung geklärt werden. Es ist wichtig zu betonen, dass es in der vorliegenden Abhandlung nicht um den physischen Akt sexueller Gewalt *per se* geht, sondern um künstlerische Strategien der Darstellungsweise – die Übersetzung, Distanzierung, Repräsentation und Rezeption der Thematik in der zeitgenössischen bildenden und darstellenden Kunst.

Wie bereits erwähnt, ist das Thema und Motiv sexueller Gewalttätigkeit nicht leicht zu bewerten. Einerseits ist es notwendig, öffentlich darüber zu sprechen, um Tabuisierungen zu vermeiden und Klischees aufzudecken. Andererseits existiert der gesellschaftliche Vorwurf an die Kulturproduktion, dass die Opfer negativer, sozialer Ereignisse durch die Thematisierung in Kunst, Kultur und Medien einem voyeuristischen Blick ausgesetzt und erneut in einen kollektiven Objekt- und

¹³ Keppler 1997, S. 380.

¹⁴ Bruce 2007, S. 29f.

¹⁵ Menzel 2008, S. 449.

Opferstatus gedrängt werden können. Infolgedessen, so die Kritik, wird Gewalttätigkeit gesellschaftlich gefördert oder salonfähig gemacht. Eine einleitende Ansicht zur künstlerischen Umsetzung von Gewaltausübung am weiblichen Körper ist jedoch, dass sexuelle Gewalt nicht gezeigt wird, um provoziert zu werden, sondern um der Thematisierung an sich. Opfer realer Gewalttaten erfahren die Gewalt unumkehrbar am eigenen Körper. Die Rezipienten künstlerischer Darstellungen sexueller Gewaltvorgänge können überrascht und emotional berührt werden – es stößt ihnen aber nichts zu.¹⁶ Rolf Grimminger formuliert hierzu treffend: „Die ästhetisch vermittelte Gewalt hat [...] nichts mit der Unmittelbarkeit des Handelns zu tun, sondern mit der Betrachtung und einer exakt für diese Betrachtung entworfenen Repräsentation von Unmittelbarem.“¹⁷ Jean Baudrillard dagegen betont, dass das Bild das Ereignis mache;¹⁸ und Martin Seel sieht in dieser speziellen Art der Gewaltlosigkeit der Kunst – der Wahrnehmung von Werken, die Wirklichkeiten präsentieren – die künstlerische Affinität zur Gewalt.¹⁹ Doch wird die Gewalt im Bild zur metaphorischen Gewalt durch das Bild? Berühren oder provozieren derartige Repräsentationen? Ist es die Intention der Kunstschaffenden, konventionelle Sehgewohnheiten aufzubrechen, anzuklagen, Mitleid zu erzeugen? Oder sind die Werke als persönliche Aufarbeitung gesellschaftlicher Gegebenheiten und Vorfälle zu verstehen?

Das Bestreben der vorliegenden Arbeit ist, anhand von Beispielen zeitgenössischer Kunst und deren formalen sowie inhaltlichen Konstruktionen aufzuzeigen, wie das Ereignis und das Motiv von körperlicher, sexueller Männergewalt gegenüber Frauen dargestellt werden kann. Im Kontext künstlerischer Auseinandersetzungen soll untersucht werden, wie sexuelle Gewalttätigkeit in Bezug auf den weiblichen Körper des Opfers visuell repräsentiert und in der Folge wahrgenommen wird. Hierbei soll sich auf eine Wechselbeziehung verschiedener künstlerischer Positionen konzentriert werden, die sich einerseits auf fiktive und realitätsnahe Ereignisse von Gewalt beziehen, andererseits an konkrete, reale Erlebnisse erinnern. Die Darstellung sexueller Gewalt reflektiert also „ein reales oder fiktives Geschehen, bei dem die Gewalthandlung einer mehr oder weniger absichtsvollen, auf ein (potentielles)

¹⁶ Seel 2000, S. 300f.

¹⁷ Grimminger 2000, S. 21.

¹⁸ Jean Baudrillard spricht in seinem Werk *Requiem für die Medien* von den Medien im Allgemeinen als ‚Effektoren‘ gesellschaftlicher Verhältnisse. Baudrillard 1978, S. 90.

¹⁹ Seel 2000, S. 301.

Publikum ausgerichteten Choreographie unterliegt,²⁰ welches aber nicht mit der Dokumentation einer realen Gewaltsituation verwechselt werden darf.

Die Werke der im Folgenden untersuchten zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstler hinterfragen die historische Tradition der Kunstgeschichte, sexuelle Übergriffe in euphemistischer und allegorischer Manier darzustellen. Die kommerzielle Abhandlung eines derart schwierigen Themas durch reißerische und provozierende Bilder kann nicht das Ziel der Recherche sein. Auch wenn einige Kunschtchaffende mit einer womöglich provokativen Ausdrucksweise arbeiten, soll vorab betont werden, dass sich jedoch nicht für die konsequente Vermeidung von Bestürzendem und Abstoßendem ausgesprochen werden kann, denn Erregung und Erschütterung können durchaus als wünschenswerte Reaktion auf Kunst gesehen werden. Die Auswahl an zeitgenössischen Werken ist dem Versuch geschuldet, sichtbare und unsichtbare Implikationen weiblicher Viktimisierung aufzubrechen und die Medialisierung sexueller Gewalt zu analysieren. Hierbei soll es weder um einen plakativen Realismus noch um eine eindimensionale Provokation durch die Kunst gehen. Es wurden Werke für die Analyse herangezogen, die sich mit den Fragen beschäftigen, wie sexuelle Gewalt in zeitgenössischer Kunst thematisiert und reflektiert wird; wie mit der Gegebenheit umgegangen werden kann, dass die Opfer von Vergewaltigungen in der Gesellschaft und Praxis immer noch stigmatisiert werden; in Kunst, Film oder Literatur hingegen zahlreiche explizite und implizite sexuelle Gewaltszenen existieren.

Da die Thematik sehr vielgestaltig ist, beschränkt sich die vorliegende Arbeit auf drei mögliche Perspektiven, die Aufschluss darüber geben sollen, wie sexuelle Gewalt in zeitgenössischer Kunst in Relation zum weiblichen Körper gezeigt werden kann. Die drei ausgewählten Strategien, die im Folgenden beschrieben werden, sind vorherrschende Darstellungsmöglichkeiten, die nicht unabhängig voneinander gedeutet werden können, sondern sich gegenseitig bedingen und ergänzen. Das Ziel ist es, anhand der exemplarischen Werke eine Aussage zu der Intention der Kunschtchaffenden und der Wirkung der Kunst zu sexueller Gewalttätigkeit gegenüber Frauen geben zu können. Der erste Teil analysiert die Strategie der Inszenierung im

²⁰ Keppler 1997, S. 383.

Bild (Kapitel III.1.1). Die ausgewählte Künstlerin und der Künstler zitieren ganz bewusst das Moment der Unsicherheit, in dem unklar ist, ob es sich um eine Dokumentation sexueller Gewalttaten oder deren fiktive Abstraktion handelt. Diese exemplarischen künstlerischen Positionen setzen sich mit rezeptionsästhetischen Fragen der Darstellung auseinander. Annika von Hausswolff beispielsweise arrangiert Frauenkörper in entrückt wirkenden Landschaftsfotografien, um den Topos der ‚schönen Leiche‘ zu hinterfragen – und gleichzeitig die Rezipienten mit der Rolle der Voyeure und Ermittler zu konfrontieren. Joel Sternfeld hingegen erzeugt fotografisch ästhetische Topografien alltäglicher Grausamkeiten als abstrakter Verweis auf sexuelle Gewalt, die zwischen fiktiver Realität und realer Fiktion, der Dokumentation und der Inszenierung von Gewalttaten oszillieren.

Das Kapitel III.1.2, der zweite Teil des ersten analytischen Kapitels beschäftigt sich mit dem inszenierten Rollenspiel als künstlerisches Sozialexperiment. Ziel dieser performativen Werke ist es, die Rezipienten psychisch wie physisch direkt herauszufordern. Die Künstler Richard Whitehurst und Abigail Lane versuchen jeweils durch öffentlich in Szene gesetzte Aktionen und einer einhergehenden Skandalisierung auf das Thema sexueller Gewalttätigkeit aufmerksam zu machen. Die Grenzen zwischen Fiktion, Narration und der Inszenierung von scheinbar Dokumentarischen sind hier fließend. Als drittes mediales Beispiel soll anhand des künstlerischen Films von Peter Greenaway *Das Wunder von Mâcon* untersucht werden, wie die narrative Aufführung im Film – das Moment des Authentischen im bewegten Bild – funktioniert. Die Inszenierung sexueller Gewalttaten in unterschiedlichen Medien geht mit dem Bestreben zeitgenössischer Kunstproduktion einher, die Komplexitäten des Alltags und die Tendenz einer immer stärker international und medial vernetzten Gesellschaft Raum zu geben, künstlerisch zu reflektieren. Es herrscht die Tendenz zu Regie und Spektakel, welches mit den Strategien der Partizipation und Performance verwandt ist. Die künstlerische Performance als eine ‚So-sein-Handlung‘ kann kulturelle Klischees aufdecken und das Publikum womöglich in einen aktiven, konstruktiven Prozess der Teilnahme und Anteilnahme mit einbeziehen, um eine größtmögliche Wirkung zu erzielen. Hierbei muss allerdings geklärt werden, inwieweit der von Natur aus vorübergehende Charakter der Performance kontraproduktiv ist oder dessen ungeachtet eine nachhaltige Wirkung erzielen kann.

In Kapitel III.2 soll als zweiter thematischer Blickwinkel auf künstlerische Werke eingegangen werden, die sich von dem direkten Motiv sexueller Männergewalt distanzieren. Eine Möglichkeit der zeitgenössischen Kunstpraxis besteht darin, im Gegensatz zu einer rein visuellen Repräsentation des Sujets, die Übersetzung mithilfe von Sprache und Text zu formulieren, wofür sich beispielsweise die Künstlerinnen Jenny Holzer in ihrer *Lustmord Series*, oder Lise Bjørne Linnert in der Arbeit *Desconocida Unknown Ukjent* entscheiden. Die Darstellungsform eines Texts in Verbindung mit einem Bild, gewissermaßen als Emblem, kann eine weitere Ebene der assoziativen Interpretation ermöglichen und verweist auf die Schwierigkeit, über sexuelle Gewalt zu sprechen. Die Textualisierung von Geschlecht und Sexualität ohne Gewalt explizit abzubilden nehmen Holzer und Bjørne Linnert als Ansatz, um mithilfe semiotischer Zeichen und Schrift wahre (Kriegs-)Geschehnisse und mit ihnen einhergehende sexuelle Missbrauchsvorfälle anzusprechen und sich gleichzeitig von ihnen zu distanzieren. Des Weiteren wird die Ironisierung der Ereignisse, die Überführung in den Bereich des Komischen, als künstlerische Strategie der Distanz herangezogen. Die ausgewählten Werke zeigen auf humorvolle Weise Klischees zur Thematik sexueller Gewalttätigkeit auf und stellen soziale Machtgefüge infrage. Sue Williams spielt mit Versatzstücken aus der Comic- und Trivalliteratur, Masami Teraoka zitiert kunsthistorische Motive und persifliert diese. Die scheinbare Einfachheit bei Williams und die vordergründige Derbheit Teraokas destabilisieren die Sehgewohnheiten und evozieren ein künstlerisch-visuelles Schockmoment, das möglicherweise einen emotionalen Abstand zu dem Gegenstand sexueller Gewalttätigkeit ermöglicht.

Als dritten Blickwinkel in Kapitel III.3 soll auf die Thematisierung sexueller Gewaltdarstellungen im öffentlichen Raum eingegangen werden. Ziel dieser Strategie ist es einerseits, Alltagsereignisse und -gegenstände in neue Zusammenhänge zu stellen, und andererseits sie für andere Bedeutungen zu öffnen, um somit einen möglichst breiten Rezipientenkreis zu erreichen. Intention der ausgewählten performativen Aktionen ist die Intervention im öffentlichen Raum und die Modifizierung des Alltäglichen. Die Künstlerin Peggy Diggs und das weibliche Künstlerkollektiv *Radikales Nähkränzchen* stellen alltägliche Objekte und Tätigkeiten mit Bezug zur Weiblichkeit in den Fokus und generieren somit kunstferne Situationen der öffentlichen Wahrnehmung: Sie lenken die Aufmerksamkeit auf die Allgegenwärtigkeit sexueller Gewalt gegen Frauen, sowohl in offensichtlicher als

auch in verborgener Form. Die Künstlerinnen versuchen, gesellschaftliche Gleichgültigkeit, Unsichtbarkeit und Schweigen über sexualisierte Gewalt als bestehende Mechanismen des Alltags aufzubrechen, indem sie subversive Stickereien und umgestaltete Produkte gegen tradierte Vorstellungen weiblicher Stereotype im öffentlichen Raum verbreiten. Derartige Gegenstände gelangen in den alltäglichen Kontext und verändern diesen zu einem Raum der Kritik und Reflexion. Konzepte wie Shari Pierces *She LL Project* und das Ausstellungsprojekt *Narben/Scars* konzentrieren sich auf weibliche Opfer realer Übergriffe, die aktiv am Kunstprojekt mitgestalten. Die authentischen Gegenstände, welche die Frauen den Kunstschaffenden freiwillig überlassen, stehen eng mit der Tat in Verbindung und werden durch die künstlerische Transformierung zu Sinnbildern, Stellvertretern und Denkmälern sexueller Gewalttätigkeit.

Das Kapitel IV wird eine Zusammenfassung der ausgewählten künstlerischen Methoden und einen vorläufigen Abschluss bilden, ohne aber einen Schlusspunkt zu der Thematik ermöglichen zu können. Die exemplarische Auswahl an Werken soll vorherrschende zeitgenössische Darstellungstendenzen präsentieren; die gesellschaftsrelevante Fragen aufwerfen und hoffentlich zu einer vertieften Diskussion anregen können.

2. Fragestellung und Zielsetzung

„What do pictures want?“²¹

Wie zuvor erwähnt, lassen Debatten um Gewaltdarstellungen repräsentations- und rezeptionstheoretische Fragen aufkommen. Wie reagieren Kunstschaffende auf individuelle oder kollektive Traumata sexualisierter Gewalttaten; aus welcher Intention heraus reflektieren sie Gewaltthemen? Kann denn die Kunst eine authentische Aussage über gesellschaftliche Missstände leisten, oder sind solche Darstellungen realitätsnaher Themen eher als persönliche Aufarbeitungsstrategie zu verstehen? Mel Gussow von der *New York Times* äußert diesbezüglich, dass Kunst, die unmittelbar nach einem tragischen Ereignis oder einer Katastrophe entstünde, meistens einen dokumentarischen Charakter besitze.²² Hanno Rauterberg spricht in

²¹ Mitchell 2005.

²² Gussow 2001, S. 1.

Bezug auf Künstler, die soziale und gesellschaftspolitische Themen aufgreifen, von „Streetworkern in Sachen Ästhetik“.²³

Die Forschungsintention, der vorrangig nachgegangen werden soll, beschäftigt sich mit der Frage, wie zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler mit dem Thema sexueller Gewalt gegenüber Frauen umgehen. Wie und mit welchen Bestrebungen stellen sie sexualisierte Gewalt dar, und mit welchen künstlerischen Strategien verhindern sie eine erneute Viktimisierung, Stigmatisierung und Allegorisierung der Opfer in ihren Werken. Ziel der Forschungsarbeit ist es, die Werke von Künstlerinnen und Künstler vorzustellen, die sich explizit mit der genannten Fragestellung in Bezug auf spezifisch zeitgenössische Darstellungskonventionen auseinandersetzen. Dafür ist es von Bedeutung zu analysieren, inwieweit sie sich mit der Rolle der Opfer, mit der Rolle der Täter und darüber hinaus mit der Rolle der Rezipienten befassen. Zu beachten ist hierbei ist die künstlerische Verantwortlichkeit der Darstellung, die sich im Spannungsfeld zwischen einer öffentlichen Medialisierung und einer kategorischen Bilderverweigerung manifestiert. Die vorliegende Arbeit versteht sich folglich als Dokumentation und Auseinandersetzung mit Werken, die sexuelle Gewalttaten aus verschiedenen Perspektiven reflektieren, sowie in unterschiedlichen Medien der bildenden und darstellenden Kunst umsetzen. Das Bestreben besteht darin, nicht nur einen analytisch differenzierten Blick auf Werke und Strategien der gegenwärtigen Kunstproduktion zu werfen, sondern auch einen kritischen Beitrag zu der Beziehung zwischen dem Thema sexueller Gewalttätigkeit, Kunst und Öffentlichkeit zu leisten und zu ergründen, wie derartige Repräsentationen wirken. Hierfür wurden Werke ausgewählt, die im zeitgenössischen Kunstkontext überwiegend bekannt sind. Die Auswahl der Beispiele erfolgte nicht nach nationalen oder chronologischen Kriterien und kann keinen Anspruch auf eine vollständige Aufarbeitung des Themas bieten. Dies wäre einerseits kaum möglich, andererseits von kurzer Geltungsdauer, da sich die Methoden kontinuierlich weiterentwickeln und eine umfassende Bestandsaufnahme somit relativ schnell überholt wäre. Es geht es vielmehr um das Aufzeigen charakteristischer, stellvertretender Werke der zeitgenössischen Kunst, die Missbrauch an Frauen nicht als Gegenstand sogenannter Privatsphären deuten, sondern zum Nachdenken über Tendenzen in Gesellschaft, Kultur und Politik anregen wollen. Darüber hinaus verleihen die Werke

²³ Rauterberg 2007, S. 53.

Erlebnissen Ausdruck, für welche die alltägliche Sprache möglicherweise versagt. Die Anwendung bestimmter kunstwissenschaftlicher Begrifflichkeiten und Strategien im thematischen Kontext soll veranschaulichen, inwieweit die aktuelle Kunstproduktion zu einem allgemeinen Verständnis für die Thematik beitragen kann. Obgleich die ausgewählten Arbeiten allesamt unter dem Gesichtspunkt der sexuellen, physischen Männergewalt gegenüber Frauen zusammengestellt wurden, wirken sie auf den ersten Blick heterogen: unterschiedliche Techniken, Medien und künstlerischere Herangehensweisen. Dennoch soll im Folgenden versucht werden, die Arbeiten zu gruppieren, um schließlich die vorherrschenden Gemeinsamkeiten zu erkennen und zu einem umfassenden Fazit von zeitgenössischen Kunstwerken, die sexuelle Gewalttätigkeit gegenüber Frauen reflektieren, zu gelangen.

3. Zur Eingrenzung des Themas

Aufgrund der angesprochenen Vielschichtigkeit des Gegenstands ist die Frage nach einer eindeutigen, plausiblen Abgrenzung die größte Schwierigkeit bei der Themenstellung. Die ästhetische Repräsentation sexualisierter Gewalt und die einhergehende Deutung und wissenschaftliche Bewertung stellen nicht nur in der Kunstwissenschaft, sondern allgemein in der Medien-, Kultur- und Sozialwissenschaft eine Herausforderung dar; Herausforderung deshalb, da die Diskussion gesellschaftsrelevanter Fragen immer auch die Schwierigkeit der Wahrnehmung und Interpretation beinhaltet. Eine selektive Auswahl an Werken birgt das Risiko der Subjektivität und Oberflächlichkeit. Warum und mit welcher Rechtfertigung werden bestimmte Werke als Untermauerung der Thesen herangezogen und andere vernachlässigt? Die Einschränkung auf den Aspekt sexualisierter Gewalttätigkeit gegenüber Frauen ist zweifelsohne eine einseitige Analyse des allumfassenden Themas. Der Titel der vorliegenden Arbeit impliziert, dass Männer generell die aktiven Gewalttäter und Frauen die passiven Opfer sind. Diese stereotype Zuordnung ist selbstverständlich eindimensional und kann die Bewertung und die impliziten Klischees über herrschende und beherrschte Gruppen perpetuieren, wenn nicht ausdrücklich darauf hingewiesen wird. Die Tatsache, dass Frauen seltener sexuell gewalttätig agieren als Männer, ändert weder etwas am Sachverhalt weiblicher Gewaltanwendung, noch verringert es die Ernsthaftigkeit und

Dringlichkeit des generellen Problems.²⁴ Demzufolge soll hervorgehoben werden, dass auch Frauen nicht unbedingt gewaltlos sind, sondern sich gleichermaßen wie Männer (sexuell) gewalttätig verhalten können und verhalten, was allerdings bei der folgenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung nicht berücksichtigt werden soll. Aus Kapazitätsgründen kann eine vergleichende Analyse nicht geleistet werden, auch wenn es interessant wäre zu untersuchen, zu welchem Ergebnis künstlerische Diskurse über sexuelle Gewalt sowohl von Männern gegenüber Frauen als auch von Frauen gegenüber Männern sowie in gleichgeschlechtlichen Kontexten kommen. Ferner beinhaltet die vorliegende Abhandlung keine kunstwissenschaftliche Analyse sexueller Übergriffe auf Kinder und Jugendliche, da diese visuellen Repräsentationen ebenfalls anderen ästhetischen, erzählenden und performativen Mustern folgen. Die Zahl sexueller Übergriffe, ausgeübt von männlichen Tätern auf weibliche Opfer, ist deutlich höher als der Anteil von Frauen, die Männer sexuell missbrauchen.²⁵ Bereits in jungem Alter ‚erlernen‘ Mädchen, sich passiv mit der Opferrolle zu identifizieren – Frauen und Mädchen werden insbesondere in der Populärkultur von Film, Fernsehen, Printmedien oder Literatur als reale und fiktive Opfer männlicher Gewalt gezeigt –, während sich die Jungen mit der Täterrolle auseinandersetzen müssen.²⁶ Es soll in der vorliegenden Arbeit nicht um einen vordergründig eindimensionalen Wirkzusammenhang gehen zwischen medial präsentierte Gewalt und ihrer Ausübung, jedoch muss erwähnt werden, dass die gesellschaftliche Bewertung sexualisierter Gewalt durch tradierte Bilder und kulturelle Vorstellungen geprägt wird, siehe hierzu Kapitel II.2.1.

Weiters erfolgt die Beschränkung auf den Aspekt körperlicher Gewalthandlungen. Da sexuelle Gewalt gegenüber Frauen einen direkten Angriff, physische Verletzungen, eine mögliche Schwangerschaft oder sogar den Tod für die Frau bedeuten können, soll der weibliche Körper und dessen symbolische, bildhafte Darstellung im Mittelpunkt der Analyse stehen. Das Moment des Körperlichen tritt in den Werken in zweifacher Weise auf: Die Gewalt am Körper, die inhaltlich dargestellt wird und die Gewalt, die psychisch am Körper der Rezipienten ausgeübt werden kann. Der Körper

²⁴ Hooks 1994, S. 167. „The National Violence Against Women Survey“ in Amerika belegt, dass sexuelle Gewalt innerhalb von Paarbeziehungen die am meisten verbreitete Form von Gewalt gegen Frauen ist und jährlich 1,3 Millionen Amerikanerinnen wiederfährt (Stand 2000), Resko 2010, S. 2.

²⁵ Die Statistik der polizeilich ermittelten Sexualdelikte belegt, dass Männer zirka zu 99 Prozent tatverdächtig sind. (Stand 2007), Bundeskriminalamt 2008, S. 228.

²⁶ Eckes 2008, S. 174ff.

ist somit das Medium und die Projektionsfläche für gewaltsame Handlungen, welche erlebt und nachgelebt werden. Aus diesem Grund konzentriert sich die Analyse auf Kunstwerke, in denen sexuelle, körperliche Gewalt gegenüber Frauen thematisiert wird und klammert psychische, verbale Gewaltverhältnisse aus.

Die Selektion der Werke erfolgt dabei nicht wahllos; die im Folgenden vorgestellte Kunst untersucht die gesellschaftliche Gegebenheit, dass Frauen öfters sexuelle Gewalt erfahren als Männer und greift den Diskurs um Bild und Abbild auf. Sie reflektiert fiktive und reale Ereignisse sexueller Gewalt, um derartige Taten kritisch zu hinterfragen und auf allgemeingültige Darstellungsstrategien schließen zu können. Elisabeth Bronfen bezeichnet dieses Oszillieren zwischen Medialem und Authentischem als Weg zu einer Aufhebung der Grenzen, als die Destabilisierung der ästhetischen Einheit.²⁷ Die beispielhaft ausgewählte Kunst von weiblichen sowie männlichen Kunstschaaffenden sollen nicht als Gegenüberstellung im Sinne eines ‚weiblichen‘ und ‚männlichen‘ Blicks auf sexuelle Gewalt gegen Frauen verstanden werden, sondern vielmehr geschlechterübergreifende künstlerische Strategien der Inszenierung, Distanzierung und Intervention in Bezug zur Thematik aufzeigen, um die präsentierten Gewaltsituationen und die sie beeinflussenden sozialen, kulturellen und politischen Rahmenbedingungen zu analysieren. Ein Ausklammern der Werke von männlichen Künstlern würde eine Einschränkung bedeuten, die einen subjektiven Eindruck vermittelt und nicht der künstlerischen Realität entspricht. Bei der untersuchten Fragestellung und der hierfür ausgewählten Werken geht es somit nicht darum, wie jeweils weibliche oder männliche Kunstschaaffende ein Thema, das eng mit der Rolle der Geschlechter verbunden ist, präsentieren.

Diese Vorgehensweise kann allerdings nur als eine erste grobe Unterteilung der Thematik gesehen werden. Die Werke wirken nicht nur auf einer der angesprochenen Ebenen, sondern vereinen meistens mehrere Aspekte in sich. In Abkehr einer Gruppierung nach rein formalen und materiellen Eigenschaften ist es das Ziel der Arbeit, strategische Gemeinsamkeiten der künstlerischen Werke zu betonen; oder wie es Anna Munster und Geert Lovink in ihrem Artikel *Theses on Distributed Aesthetics. Or, What a Network is Not* formulieren: „[...] beyond the twinned concepts of form and medium that continue to shape analysis of the social

²⁷ Bronfen 1995, S. 336.

and the aesthetic.“²⁸ – die Betonung einer spezifischen Ästhetik also, die über Form und Medium hinaus einen aktiven Dialog in der Gesellschaft fördern kann. Neben der thematischen Eingrenzung auf die Darstellung sexueller Gewalttätigkeit gegenüber weiblichen Opfer und bestimmter Strategien der zeitgenössischen Kunst konzentriert sich die Arbeit auf Werke, die seit 1990 bis zur Gegenwart entstanden sind. Juristische Neubewertungen und gesellschaftliche Diskurse, insbesondere durch die feministischen Frauenbewegungen initiiert, rückten seit der 1990er Jahre das Thema sexueller Gewalt gegenüber Frauen verstärkt in das Licht der Öffentlichkeit. Im Kapitel II.1. soll näher auf die sprachlichen, historischen und politischen Rahmenbedingungen für die Begrenzung des Gegenstands eingegangen werden. Gewalt und Kultur sind eng miteinander verbunden, die gesellschaftliche Beurteilung sexueller Gewalthandlungen ist immer auch durch die Kulturzugehörigkeit sowie individueller und kollektiver Erfahrungen geprägt. Eine kritische Selbstpositionierung ist elementar, um eine Konstituierung westlicher, hegemonialer Positionen in der Wissenschaft zu verhindern. Es geht nicht darum, individuelle Sichtweisen zu problematisieren sondern wie es Gayatri Spivak formuliert, „[...] in eine Struktur der Verantwortlichkeit“ einzutreten, in der „Antworten in beide Richtungen fließen“²⁹, um bestehende Glaubenssätze und Vorurteile kritisch analysieren und überwinden zu können. Inwieweit können künstlerische Positionen das öffentliche Bewusstsein nachhaltig beeinflussen? Um die Forderung nach größtmöglicher wissenschaftlicher Objektivität zu erfüllen, wurden Künstlerinnen und Künstler ausgewählt, die nicht primär selbst Opfer sind und aus dem Wunsch nach eigener Aufarbeitung produzieren, sondern aus einem breiten soziopolitischen Interesse heraus an verschiedenen zeitaktuellen Themen der Gesellschaft arbeiten; unter anderem eben der sexuelle Missbrauch von Frauen. Die ausgewählten Werke stellen einen speziellen Ausschnitt aus dem Œuvre der Kunstschaffenden dar, das relevante soziale und gesellschaftliche Aspekte aufgreift. Ausgeschlossen wurden künstlerische Konzepte, die allein gewaltverherrlichende oder -verurteilende Ansätze als Dokumentation liefern. Es steht kein subjektives, von Faszination oder Provokation geleitetes Interesse im Vordergrund der Analyse. Jürgen Wertheimer äußert diesbezüglich in seinem Werk *Ästhetik der Gewalt*, dass erst durch die

²⁸ Zit. n. Munster/Lovink, in: Balme 2010, S. 47.

²⁹ Zit. n. Spivak, in: Landry/MacLean/Spivak 2008, S. 129.

künstlerische Chiffrierung eine Art kollektives Bewusstsein über relevante Fragestellungen erzeugt werden kann.³⁰

4. Zur Methodik

„Die kritische Funktion der Kunst wird über das ästhetische Urteil ausgeübt, obwohl sie dort natürlich nicht aufhört – sondern, das ist eher der Punkt, an dem sie einsetzt.“³¹

Da das gesellschaftlich relevante Thema und Motiv sexuelle Gewalt zahlreiche Schnittpunkte mit weiteren Wissenschaftsbereichen hat, ist es nicht ausreichend, das Einzelwerk allein kunstwissenschaftlich zu analysieren, sondern es bedarf der Untersuchung umfassender Zusammenhänge. Von Interesse ist hierbei das Zusammenspiel unterschiedlicher Disziplinen, die das Verständnis von Authentizität, Darstellung und Rezeption aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchten und somit das Sujet als einen äußerst komplexen Forschungsgegenstand charakterisieren. Die vorrangig angewendete Analysemethode wird daher in dem Sinne ikonologisch sein, dass die vergleichende Untersuchung der ausgewählten Werke unabhängig von dem künstlerischen Medium und der Entstehungszeit der Arbeit nach ihren visuellen, symbolischen und theoretischen Dimensionen fragt. Die Untersuchung aus kontextabhängigen und interdisziplinären Blickwinkeln soll zu verschiedenartigen Lesarten führen, anstelle anhand einer einzigen Methode die Werke zu untersuchen. Jedes Werk soll formal beziehungsweise inhaltlich mit einer anderen Arbeit verglichen werden, die in kritischer Gegenüberstellung einen neuen kunstwissenschaftlichen, theoretischen Ausblick zu der Fragestellung liefern kann. Hierbei werden nicht nur Vergleichswerke herangezogen, die explizit das Thema sexueller Gewalt als inhaltlichen Schwerpunkt haben oder als direkte Vorbilder der ausgewählten Arbeiten interpretiert werden können. Die herangezogenen Referenzarbeiten weisen gewisse strukturell ähnliche Aussagen zu dem vergleichenden Werk auf und können einen weiterführenden Diskurs zu der interdisziplinären Thematik sexualisierter Gewalttätigkeit und deren Präsentation anstoßen. Ziel dieser Vorgehensweise soll sein, die ausgewählten zeitgenössischen Werke soziokulturell verorten zu können und über das Sujet der sexualisierten

³⁰ Wertheimer 1986, S. 10.

³¹ De Duve 2006, S. 36f.

Gewalttätigkeit hinaus zu verstehen, mit welchen Strategien die Kunstschaffenden versuchen, die Rezipienten zu erreichen.

Um künstlerische Zeitzeugnisse zu relevanten soziopolitischen Gegebenheiten, wie eben sexuelle Gewalttätigkeit, ergründen zu können, muss das Verständnis von Kunstgeschichte in neue Kontexte gestellt werden. Die zeitgenössische Annäherung der Kunstwissenschaft an die Disziplin der ‚Visual Culture Studies‘³² geht einher mit dem Bedürfnis, über einen Formalismus und Ästhetizismus der traditionellen Kunstgeschichte hinaus Phänomene der alltäglichen Visualität, „die Praktiken des Sehens im Feld der Macht“³³, in die Analyse mit einzubeziehen. Dieser interdisziplinäre Zugang unterscheidet nicht mehr zwischen ‚rein künstlerischen‘ und ‚nicht künstlerischen‘ Artefakten, sondern beschreibt das Werk gewissermaßen als Text, der mit anderen Zeichensystemen und Formen der visuellen Kommunikation in Verbindung gebracht wird.³⁴ Diese Verschiebung der Bildwissenschaften, der sogenannte Pictorial Turn in der Moderne, führt zu einer Betrachtung der kulturellen Artefakte nicht nur seitens der klassischen Kunstgeschichte, sondern geschieht ergänzend auch aus dem Blickwinkel anderer Disziplinen.

Die Interpretation der Werke ist demzufolge rezipientenabhängig und kann kulturelle Erkenntnisse über den Gegenstand ermöglichen. Umberto Ecos Forderung nach einem „offenen Kunstwerk in den visuellen Künsten“³⁵ verdeutlicht die Abkehr des Werks als geschlossenes System, das ästhetisch funktionieren muss. Ecos Konzept einer angestrebten künstlerischen Offenheit impliziert, dass das einzelne Werk mehrdeutig ist, aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden kann und folglich die korrelative Beziehung zwischen Künstler, Werk und Rezipient beschreibt. Dies lässt sich Eco zufolge nicht in der Arbeit selbst finden, sondern in dessen kommunikativen und soziokulturellen Strukturen.³⁶ Allgemein gesprochen kann der Kunst eine „vitale Funktion des Gemeinschaftslebens“³⁷ zugeschrieben werden, die personale, gesellschaftliche und kulturelle Identitätsbildung zulässt.

³² Die sogenannten Visual Culture Studies oder Bildwissenschaft sind aus unterschiedlichen Disziplinen hervorgegangen, um das Bild interdisziplinär zu analysieren.

³³ Von Falkenhausen 2007, S. 13

³⁴ Held/Schneider 2007, S. 371.

³⁵ Eco 1977, S. 154ff.

³⁶ Ebenda, S. 159.

³⁷ Huizinga 1956, S. 217.

Das Kunsterlebnis ist jedoch gebunden an soziale Erfahrungen und Faktoren wie Traditionen, Normen, Denkgewohnheiten.³⁸ Thierry de Duve beschreibt in seiner Abhandlung über die kritische Funktion der Kunst, dass Ästhetik auch immer von Ethik getragen wird. Die Pflicht des künstlerischen Feldes sei es, sich über eine reine ästhetische Gestaltung (*l'art pour l'art*) hin zu Gegenstandsbereichen der Gesellschaft und Geschichte zu öffnen, um Einfluss auf das Leben zu nehmen. Mit dieser Entwicklung wird das an die traditionellen Künste gebundene Kunst- und Bildverständnis auf kommunikative und soziale Prozesse erweitert und der Stimulus für den Wunsch nach Veränderung gesetzt.³⁹ Somit steht nicht das Produkt, sondern die Handlung, die Bewegung, das Performative und die Inszenierung im Vordergrund, welche die Rezipienten in die Entstehung des Werks einbeziehen: „Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer oder Zuschauer involviert sind.“⁴⁰ Diese Aspekte der Kommunikationsbeziehungen zwischen Künstler, Werk und Publikum sind entscheidend für die Auswahl und Bewertung der im Folgenden ausgewählten künstlerischen Konzepte und soll am Schluss zusammenfassend reflektiert werden.

5. Forschungsstand und kritischer Literaturüberblick

In der vorliegenden Arbeit soll eine Analyse von zeitgenössischen Werken erfolgen, die sexuelle Gewalt von Männern gegenüber Frauen zum Inhalt haben. Da das Thema relativ breit angelegt ist, sollen die hierfür bedeutendsten Publikationen unterschiedlicher Disziplinen thematisch geordnet aufgeführt werden. Die Annäherung an das Thema reicht bis in die 1960er Jahre zurück und brachte Kompendien an diesbezüglicher Forschungsliteratur sowie fachspezifischer und fächerübergreifender Publikationen hervor. Abgesehen von bedeutenden wissenschaftlichen Texten zum Verhältnis von Kunst und Gewalt sowie zur Darstellung sexueller Gewalt in der Kunstgeschichte wurde versucht, die Fragestellung und den Forschungsbereich in der Lücke zeitgenössischer kunstwissenschaftlicher Literatur zu positionieren.

³⁸ Huber 2007, S. 17.

³⁹ De Duve 2006, S. 26.

⁴⁰ Fischer-Lichte 2007, S. 12f.

In Bezug auf die kulturhistorische Geschichte, Definitionsgrundlagen und die Entwicklung eines öffentlichen Verständnisses über sexuelle Gewalttätigkeit an Frauen sind die frühen Werke der 1970er und 80er Jahre von Susan Brownmiller⁴¹, Jane Caputi⁴², Susan Schechter⁴³, Kurt Weis⁴⁴ sowie die Veröffentlichung von Deborah Cameron und Elizabeth Frazer⁴⁵ zu erwähnen. Diese sind die ersten Publikationen, die sich explizit mit dem Thema der sexualisierten Männergewalt auseinandergesetzt haben und gelten für folgende Arbeit als Ausgangspunkt der theoretischen Untersuchung. Eine feministische Welle der Forschung zu sexueller Gewalt entstand insbesondere aufgrund der Veröffentlichung von der radikalen Feministin Brownmiller und ihrem Buch *Against our Will: Men, Women and Rape* (1975), welches feministische und soziokulturelle Theorien zu Vergewaltigungen veröffentlichte und als Forschungsbasis zum Thema sexueller Gewalttätigkeit gegenüber Frauen gesehen werden kann. Brownmillers Hauptthese besagt, dass sexuelle Gewalt an Frauen keine pathologische Einzeltat ist, sondern als männliches Mittel der Macht und Dominanz interpretiert werden muss. Sie konstatiert folglich als eine der ersten feministischen Autorinnen, dass sexuelle Gewalt kein Verbrechen aus Lust und Begierde sei, sondern ein politisches Verbrechen aus Gewalt und Macht(-Missbrauch) heraus. Caputis Buch *The Age of Sex Crime* von 1987 basiert auf Brownmillers Erkenntnissen und geht insbesondere der kulturhistorischen Entwicklung von Sexualverbrechen nach. Caputi stellt fest, dass sich das Phänomen bekannter Serienmörder wie beispielsweise ‚Jack the Ripper‘ oder der ‚Unhold von Düsseldorf‘ als kulturell neu beachtetes Genre entwickelte und als Stereotyp für sexuelle Gewaltformen steht; Sexualverbrechen, die in der Gesellschaft vorwiegend von Männern ausgeübt werden. Die Autorin analysiert das ‚Zeitalter der Sexualverbrechen‘ in seinen soziokulturellen Erscheinungsformen in Bezug auf die Gender-Thematik und eine einhergehende Auralisierung beziehungsweise Erotisierung von männlicher Gewalt, Sexualität, Macht und Morden im öffentlichen Kontext. Die umfassende Publikation der Sprachwissenschaftlerin Cameron und der

⁴¹ Brownmiller, Susan. *Against Our Will: Men, Women, and Rape*, London 1975.

⁴² Caputi, Jane. *The Age of Sex Crime*, Ohio 1987.

⁴³ Schechter, Susan. *Women and Male Violence, The Visions and Struggles of the Battered Women's Movement*, Boston 1982.

⁴⁴ Weis, Kurt. *Die Vergewaltigung und ihre Opfer. Eine viktimologische Untersuchung zur gesellschaftlichen Bewertung und individuellen Betroffenheit*, Stuttgart 1983.

⁴⁵ Cameron, Deborah/Frazer, Elizabeth. *Lust am Töten. Eine feministische Analyse von Sexualmorden*, Berlin 1990. (Erstveröffentlichung: Cameron, Deborah/Frazer, Elizabeth. *The Lust to Kill: A Feminist Investigation of Sexual Murder*, New York 1987.)

Politologin Frazer beschäftigt sich ähnlich wie Caputis Buch *The Age of Sex Crime* mit der *Lust am Töten* (Erstveröffentlichung 1987), dem Lustmord als kulturelle Konstante, der den menschlichen Körper zum Medium der Tat generiert. Die Autorinnen geben verschiedene Definitionsmöglichkeiten für den Begriff Lustmord und sprechen sich dagegen aus, dass Sexualverbrechen an Frauen sexualbiologisch zu begründen sind. Ziel der Autorinnen ist, kulturelle Muster und Klischees zu sexueller Männergewalt aufzudecken.

Die Medizinerin und feministische Aktivistin Schechter beschreibt im Jahr 1982 in ihrem Buch *Women and Male Violence, The Visions and Struggles of the Battered Women's Movement* als eine der Ersten die Geschichte feministischer Bewegungen gegen häusliche Gewalt an Frauen. Hierbei analysiert die Autorin die Entwicklung der Frauenbewegungen, die mit den ersten Frauenhäusern in den 1970er Jahren begann, bis heute reicht und eine Voraussetzung für öffentliche Diskurse um sexuelle Gewalttätigkeit gegenüber Frauen ist.

Die Publikation des Kriminologen und Soziologen Weis von 1983, *Die Vergewaltigung und ihre Opfer*, konzentriert sich von einer viktimologischen Perspektive aus auf die Opfer sexueller Gewalttaten und den einhergehenden öffentlichen Bewertungen der Taten. Anhand seiner empirischen Untersuchung liefert er Statistiken zu stereotypen Vorstellungen von sexueller Gewalttätigkeit und dient als Basis für die Analyse von gesellschaftlichen Klischees zu Vergewaltigungen, die sich auch in der Kunst manifestieren können.

In den feministischen Theorien seit den 1990er-Jahren rückt die geschlechterspezifische Untersuchung gesellschaftlicher Themen vermehrt in den Fokus des allgemeinen Interesses, um einen öffentlich wirksamen Diskurs über die Schnittstellen zwischen Gesellschaft, Geschlecht, sexueller Gewalt und Privatheit zu initiieren. Bemerkenswert, und für die Arbeit von Relevanz, ist zum Beispiel das Buch *Politik und Gewalt im Geschlechterverhältnis* der Geschlechter- und Gewaltforscherin Monika Schröttle⁴⁶ von 1999, welches sich quantitativ und qualitativ mit dem Thema sexualisierter Gewalt beschäftigt. Sie kommt zu dem Urteil, dass Gewalt gegen Frauen politisch sei, und soziale Ungleichheit für Frauen in Politik, Wissenschaft und sozialer Praxis zur Folge hat. Aufschlussreich ist ferner die Anthologie *Transforming*

⁴⁶ Schröttle, Monika. *Politik und Gewalt im Geschlechterverhältnis*, Bielefeld 1999.

a *Rape Culture*⁴⁷, herausgegeben von Emilie Buchwald, Pamela Fletcher und Martha Roth im Jahr 1993, in dem sich Autoren aus verschiedenen Wissenschaftsbereichen wie Theologie, Kunstgeschichte, Jura oder Soziologie – so unter anderem Helen Benedict, Bell Hooks, Andrea Dworkin, Michael Messner oder Peggy Miller – gesellschaftlich manifesten Einstellungen gegenüber Gewalt, Sexualität, Macht und Gender wissenschaftlich nähern. Diese Publikation liefert empirische Erkenntnisse über sexuelle Gewalt und die Mechanismen, welche sie öffentlich und im Verborgenen unterstützen; vor allem in Bereichen wie Sport, Kirche, Medien und Internet sowie das Thema Vergewaltigung als gezielte Kriegstaktik. Zu dem Thema sexualisierter Gewalttätigkeit im Krieg sind ausdrücklich die beiden Anthologien von Susanne Kappeler⁴⁸ sowie von Helke Sander und Barbara Johr⁴⁹ zu nennen. Kappeler untersucht in ihrem Buch *Vergewaltigung, Krieg, Nationalismus. Eine feministische Kritik* (1994) Massenvergewaltigungen von Frauen, wie sie beispielsweise im Jugoslawischen Krieg geschehen sind, und geht aus einer feministischen Perspektive der Frage nach, wie derartige Gewalttätigkeit im Kontext von Macht, Siegern und Besiegten interpretiert werden muss. Sie untersucht, wo die Überschneidungen zwischen Vergewaltigung als ‚Kriegsphänomen‘ und dem sogenannten ‚zivilen Alltag‘ liegen. Die Autoren in Sander und Johrs Buch *BeFreier und Befreite* von 1992 gehen anhand von Vergewaltigungsvorfällen im Zweiten Weltkrieg den Rollen von Opfer und Täter nach und analysieren den Krieg als Männergewalt mit einhergehender Verherrlichung und Verharmlosung sexueller Übergriffe auf Frauen.

Das Buch *The Second Rape*⁵⁰ (1991) von Lee Madigan und Nancy Gamble hingegen konzentriert sich auf die Opfer sexueller Gewalt und deren individuellen Erfahrungen. Die Psychologinnen stellen überzeugend dar, wie Opfer nach dem Öffentlichmachen ihrer Erlebnisse in Diskussionen und Bewertungen in einen erneuten Opferstatus gedrängt werden können: subtile Mechanismen der Traumaverstärkung, die von Personen des öffentlichen Lebens – Polizisten, Richtern, Sozialarbeitern oder

⁴⁷ Buchwald, Emilie/Fletcher, Pamela R./Roth, Martha (Hgg.). *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis 1993.

⁴⁸ Kappeler, Susanne (Hg.). *Vergewaltigung, Krieg, Nationalismus. Eine feministische Kritik*, München 1994.

⁴⁹ Sander, Helke/Johr, Barbara (Hgg.). *BeFreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigungen, Kinder*, München 1992.

⁵⁰ Madigan, Lee/Gamble Nancy C. *The Second Rape. Society's Continued Betrayal of the Victim*, New York 1991.

Reportern – unbewusst oder bewusst eingesetzt werden. Die Autorinnen zeigen Strategien auf, wie eine ‚sekundäre Vergewaltigung‘, also eine Viktimisierung des Opfers nach der Tat insbesondere im Rahmen der Strafverfolgung, verhindert werden kann. Des Weiteren wurde Paul Huggers und Ulrich Stadlers Veröffentlichung *Gewalt*⁵¹ (1995) als kulturelle Basislektüre für unterschiedliche Formen von Gewalt im alltäglichen Kontext herangezogen; dabei ist mit der ‚Alltagsgewalt‘ diejenige in der Öffentlichkeit, in Film und Fernsehen, im Gespräch, in Kunst und Literatur gemeint, die zu Perpetuierung von Klischees beitragen kann. Die Autoren erläutern die kulturspezifischen Kriterien von Gewalt und die Komplexität der Gewaltdiskussion anhand historischer und gegenwärtiger Gegebenheiten.

Um das Phänomen Gewalt und seine Auswirkungen besser verstehen zu können ist das Wissen um die neuere Strömung der Gewaltsoziologie, von Wolfgang Sofsky in seinem *Traktat über die Gewalt*⁵² (1996) eingeleitet, notwendig. Die Herausstellung der Körperlichkeit von Gewalt und die konzentrierten Schilderungen der Opferperspektive, in Abkehr einer rein täterorientierten Theorie des Handelns, sind die Leistungen seines Ansatzes und sollen in der vorliegenden Arbeit Beachtung finden.

Für die historisch-rechtliche Grundlagenforschung zu sexualisierter Gewalttätigkeit gilt das Werk *Die Systematik der sexuellen Gewalt- und Missbrauchsdelikte nach den Reformen 1997, 1998 und 2004*⁵³ (2005) von Barbara Hermann-Kolb als Basislektüre für das juristische Verständnis zu Straftaten und deren Verurteilungen sowie öffentlichen Bewertungen. Weiters wurden die von dem Professor für Kriminologie, Hans Joachim Schneider, herausgegebenen Bände zu den Grundlagen und den besonderen Problemen der Kriminologie, sowie Dina de la Fontaines Buch *Sexualdelikte und sexuelle Gewalt im Kontext von Viktimisierungsstudien*⁵⁴ von 2009 herangezogen. Das *Internationale Handbuch der Kriminologie*⁵⁵ (2007/2009) von

⁵¹ Hugger, Paul/Stadler, Ulrich (Hgg.). *Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart*, Zürich 1995.

⁵² Sofsky, Wolfgang. *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt am Main, 1996.

⁵³ Hermann-Kolb, Barbara. *Die Systematik der sexuellen Gewalt- und Missbrauchsdelikte nach den Reformen 1997, 1998 und 2004*, Frankfurt am Main 2005.

⁵⁴ De la Fontaine, Dina. *Sexualdelikte und sexuelle Gewalt im Kontext von Viktimisierungsstudien*, Holzkirchen 2009.

⁵⁵ Schneider, Hans Joachim (Hg.). *Internationales Handbuch der Kriminologie*. Band 1: Grundlagen der Kriminologie, Berlin 2007.

Schneider bietet fundierte, aktuelle Erkenntnisse zu den vielfachen Dimensionen und Formen der Sexualkriminalität, wie beispielsweise den Abgrenzungsproblemen innerhalb des Phänomens von Gewalt und dem Ausmaß von Sexualstraftaten in zeitgenössischen Gesellschaften. Die Staatsanwältin de la Fontaine geht der Frage nach, wie viele Straftaten, die gegen die sexuelle Selbstbestimmung sind, täglich verübt werden und analysiert anhand von Dunkelfeldstudien in Deutschland und den USA, wie sexuelle Gewalttätigkeit stattfindet und öffentlich bewertet wird.

Ausgangspunkt hierfür ist die juristische Definition und historische Entwicklung der Vergewaltigung als Straftat. Als einer der jüngsten Beiträge soll noch auf Stella Reskos empirische, fundierte Publikation *Intimate Partner Violence and Women's Economic Insecurity*⁵⁶ (2010) über Gewalt zwischen Sexualpartnern innerhalb von Lebensgemeinschaften hingewiesen werden, die für den Themenbereich der häuslichen Gewalt relevant ist. Sexuelle Übergriffe, die im sogenannten sozialen Nahraum stattfinden, in Situationen, die durch Intimität und Häuslichkeit gekennzeichnet sind, stehen nach Resko in Wechselbeziehung zu psychischer, sozialer und finanzieller Abhängigkeit zwischen den Partnern.

Aus kritisch-philosophischer Sicht ist Louise Du Toits Buch *A Philosophical Investigation of Rape*⁵⁷ von 2009 zu nennen, in dem sich die Autorin mit den Vorraussetzungen und Folgen sexueller Gewalt gegenüber Frauen auseinandersetzt. Anhand von historischen Kriegsbeispielen und mythologischen Geschichten sexueller Gewalttaten untersucht Du Toit die Gründe für das hierarchische Gefälle zwischen männlicher Aktivität versus weibliche Passivität, die auch in der heutigen Gesellschaft manifestiert sind. Weiters soll auf die Anthologie *Rape. Challenging Contemporary Thinking*⁵⁸ (2009) verwiesen werden, die aus psychologischer, soziologischer und juristischer Perspektive einen Überblick einer Vielzahl unterschiedlicher Ereignisse sexueller Übergriffe auf Frauen im Privaten und Öffentlichen gibt. Der Hauptfokus der Publikation, die von Miranda Horvath und Jennifer Brown herausgegeben wurde, liegt auf dem Gegenstand weiblicher Opfer

Schneider, Hans Joachim (Hg.). Internationales Handbuch der Kriminologie. Band 2: Besondere Probleme der Kriminologie, Berlin 2009.

⁵⁶ Resko, Stella M. *Intimate Partner Violence and Women's Economic Insecurity*, El Paso 2010.

⁵⁷ Du Toit, Louise. *A Philosophical Investigation of Rape. The Making and Unmaking of the Feminine Self*, New York 2009.

⁵⁸ Horvath, Miranda/Brown, Jennifer (Hgg.). *Rape. Challenging Contemporary Thinking*, Oxfordshire 2009.

von Vergewaltigungen und untersucht, wie sexuelle Gewalt in der Gesellschaft und den Medien thematisiert wird und in wieweit die öffentliche Sprache zu der gesellschaftlichen Bewertung von Sexualverbrechen beiträgt.

Für die Analyse der ausgewählten Werke sind einige geisteswissenschaftliche Publikationen relevant. Das Buch *Rape. An Historical and Cultural Enquiry*⁵⁹ (1989) der Herausgeber Sylvana Tomaselli und Roy Porter ist ein Standardwerk, welches das Motiv der Vergewaltigung in der Literatur und den bildenden Künsten kritisch untersucht und miteinander vergleicht. Norman Bryson beispielsweise analysiert in seinem Beitrag Darstellungen von Lucretia und den Sabinerinnen, die das gewalttätige Motiv glorifizieren und zu einer Verherrlichung von Gewalttaten beitragen, so Bryson. Die Autoren in *Rape* diskutieren überzeugend verschiedene soziologische Aspekte sexueller Gewalttätigkeit und beziehen als eine der Ersten kunstgeschichtliche Werke mit in die kulturhistorische Bewertung der Thematik ein. Besonders bemerkenswert an dieser Publikation ist die Multiperspektivität der Analyse mit dem Ziel, die kunst- und kulturhistorische Konstante sexueller Gewalt in Bildender Kunst, Literatur, Mythos, Geschichte und politischer Philosophie zu eruieren. Ebenfalls für die Forschungsarbeit von Bedeutung ist die einflussreiche Anthologie *Rape and Representation*⁶⁰ aus dem Jahr 1991, die der Frage der Repräsentation sexueller Gewalt aus feministischer Perspektive in Hoch- sowie Populärkultur nachgeht; sie behandelt außerdem die komplexe Interaktion zwischen Vergewaltigung und ihre Darstellung in Korrelation zum weiblichen Körper und dessen sozialer Konstruktion.

Ferner sind die Veröffentlichungen von Elisabeth Bronfen⁶¹, Diane Wolfthal⁶², Martin Büsser⁶³ und Karoline Künkler⁶⁴ für die vorliegende Arbeit bedeutsam. Bronfens ursprüngliche Habilitationsschrift von 1994, *Over Her Dead Body*, gilt als Standardwerk zu der Verschränkung von Tod, Weiblichkeit und Ästhetik in der bildenden und angewandten Kunst – „die Gewalt der Darstellung oder die

⁵⁹ Tomaselli, Sylvana/Porter, Roy (Hgg.). *Rape. An Historical and Cultural Enquiry*, New York 1989.

⁶⁰ Higgins, Lynn A./Silver Brenda R. (Hgg.). *Rape and Representation*, Columbia 1991.

⁶¹ Bronfen, Elisabeth. *Nur über ihre Leiche*, Würzburg 2004. (Ersterscheinung: Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body*, München 1994).

⁶² Wolfthal, Diane. *Images of Rape. The "Heroic" Tradition and its Alternatives*, Cambridge 1999.

⁶³ Büsser, Martin. *Lustmord – Mordlust. Das Sexualverbrechen als ästhetisches Sujet im zwanzigsten Jahrhundert*, Mainz 2000.

⁶⁴ Künkler, Karoline. *Aus den Dunkelkammern der Moderne. Destruktivität und Geschlecht in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln 2012.

Darstellung der Gewalt“⁶⁵. Bronfen analysiert anhand zahlreicher Beispiele die unterschiedlichen ästhetischen Repräsentationsmöglichkeiten, deren rezeptionelle Wirkung und die Frage danach, was Darstellungen von weiblichem Tod kulturhistorisch bedeuten. Wolfthals *Images of Rape* von 1999 ist eine der ersten umfassenden Publikationen, die dem Motiv und der Darstellung sexueller Gewalt in ihrem Umfang und ihrer Bedeutung für die westliche Kunst(geschichte) auf den Grund geht. Die Kunsthistorikerin Wolfthal untersucht heroische und glorifizierende Darstellungen von Vergewaltigungen aus der Zeit des Barock und der Renaissance bis hin zur Moderne und geht der Frage nach, inwiefern Debatten über sexuelle Gewalt durch derartige Werke historisch geprägt und auch heute immer noch beeinflusst werden. Der Autor Büsser von *Lustmord – Mordlust* (2000) erforscht anhand zentraler Werke der Kunstgeschichte, des Films sowie der Literatur, auf welche Art das Thema in den verschiedensten Epochen künstlerisch umgesetzt wurde. Ein Schwerpunkt seiner Analyse liegt auf den sogenannten Lustmord-Darstellungen, der Figur des Frauenmörders der klassischen Avantgarde und deren ‚Verkultung‘, sowie den damit einhergehenden gesellschaftliche Mythen der Moderne in Auseinandersetzung mit theoretischen Denkern wie Georges Bataille oder Herbert Marcuse. Die Kunsthistorikern Künkler geht in ihrer Publikation *Aus den Dunkelkammern der Moderne* (2012) ebenfalls den Deutungsdimensionen von Lustmord-Darstellungen nach und zeigt in einer umfassenden Analyse kunsthistorischer Werke, wie Geschlechterbilder in der künstlerischen Avantgarde präsentiert wurden.

Jill Bennett betrachtet in ihrem Buch *Empathic Vision*⁶⁶ (2005) zeitgenössische Kunstproduktionen im Kontext von Trauma, Konflikt und Affekt, um zu verstehen, wo die Grenzen und Möglichkeiten visueller Zeugnisse liegen. Die Autorin beschäftigt sich mit der Frage, wie die Kunst Menschen mit unterschiedlichen Erfahrungen und Erlebnisse zusammenbringen kann und wie sie zu einem neuen Verständnis und einer Aufarbeitung von traumatischen Ereignissen beizutragen vermag.

Zu nennen ist ferner die Philologin Nanette Rißler-Pipka, die in ihrer Arbeit *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion. Beispiele intermedialer*

⁶⁵ Bronfen 2004, S.61.

⁶⁶ Bennett, Jill. *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford 2005.

*Vernetzung von Literatur, Malerei und Film*⁶⁷ (2005) anhand von kunstgeschichtlichen, filmischen und literarischen Beispielen auf die Frage nach dem Thema und der Darstellung von Frauenopfern sowie auf Opfertheorien und ihre mögliche Dekonstruktion eingeht, ohne jedoch dabei die Gruppe der weiblichen Opfer zu stigmatisieren oder zu mythisieren.

Im Hinblick auf das Genre Film sollen hier ergänzend die Aufsätze von der Medienwissenschaftlerin Angela Koch⁶⁸ sowie der umfangreiche, interdisziplinäre Sammelband *Rape in Art Cinema* von Dominique Russell⁶⁹ erwähnt werden, der Beiträge von Autoren wie der Historikerin Joanna Burke, der Philosophin Ann J. Cahill oder den Filmwissenschaftlern Martin Barker, Tanya Horeck und Scott MacKenzie vereint. Der Fokus liegt hier auf der Repräsentation und Funktion sexueller Gewalt im bewegten Bild eines Films und der Frage nach der Bedeutung und Rezeption. Angela Kochs Aufsätze geben einen guten Einblick in wichtige filmische Aspekte wie beispielweise die performative Inszenierung und Visualisierung sexueller Gewalt im Film, die audiovisuelle Verbindung von Ton und bewegtem Bild oder Mechanismen der Tabuisierung – und der einhergehenden Wirkung auf die Zuschauer.

Der von dem Literaturwissenschaftler Rolf Grimminger herausgegebene Band *Kunst – Macht – Gewalt*⁷⁰ zur gleichnamigen sozialwissenschaftlichen Tagung in Bielefeld 1997 beschäftigt sich mit dem Thema allgemeiner Gewalttätigkeit als ästhetisches Sujet in Kunst und Literatur und ist ein nennenswerter Beitrag zur Diskussion über Darstellung und Darstellbarkeit von (sexueller) Gewalttätigkeit. Die Kunst der Gewalt oder ‚Die Gewalt der Bilder‘, wie Boris Groys in seinem Beitrag hierfür formuliert, geht über die Frage nach den Möglichkeiten, Grenzen und der

⁶⁷ Rißler-Pipka, Nanette. Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion. Beispiele intermedialer Vernetzung von Literatur, Malerei und Film, München 2005.

⁶⁸ Koch, Angela. Das >unsägliche< Verbrechen. Überlegungen zur Tabuisierung von sexueller Gewalt im Spielfilm, in: Frietsch, Ute/Hanitzsch, Konstanze/John, Jennifer/Michaelis, Beatrice (Hgg.). Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/ Thematisierung von Geschlecht, Bielefeld 2008: S. 187–202.

Koch Angela. Performing Sexual Violence. Zum Erscheinen der Bedeutung von sexueller Gewalt im Film, in: Oster, Martina, Ernst/Waltraud, Gerards, Marion (Hgg.). Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und MedienKunst, Hamburg 2008: S. 76–87.

Koch, Angela. Ir/réversible – die audiovisuelle Codierung von sexueller Gewalt im Film, in: Knopf, Kerstin/Schneikart, Monika (Hgg.). Sex/ismus und Medien, Herbolzheim 2007: S. 139–164.

⁶⁹ Russell, Dominique (Hg.). *Rape in Art Cinema*, New York 2010.

⁷⁰ Grimminger, Rolf (Hg.). *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, München 2000.

Notwendigkeit des Ästhetischen hinaus, um politische (Macht)Strukturen des Öffentlichen zu hinterfragen.

Ähnlich wie bei Grimminger wird in der Anthologie *Gewaltdarstellung und Darstellungsgewalt in den Künsten und Medien*⁷¹ (2006) von Martin Zenck, Tim Becker und Raphael Woebs aus der Perspektive unterschiedlicher Wissenschaftsdisziplinen Gewaltphänomenen in Kunst, Theater, Film, Musik und Literatur nachgegangen. Die Beiträge geben einen breiten Überblick über die ‚Darstellungsgewalt‘ von Gewaltrepräsentationen und zeigen auf, dass die Gewalt oftmals im Unauffälligen, in den nicht sofort sichtbaren Details und Gegebenheiten, aufzufinden ist. So gibt zum Beispiel die Theaterwissenschaftlerin Veronika Darian einen sehr präzisen Eindruck über die ästhetisch und subtil vermittelte Gewalt in repräsentativen Bildern, in deren Analyse sie sich für eine „Ikonografie des Schreckens“⁷² ausspricht.

Das Buch *Ethik und Ästhetik der Gewalt*⁷³ aus dem Jahr 2006 der Tübinger Philosophinnen für Ethik und Bildung Julia Dietrich und Uta Müller-Koch bietet ethische und kulturelle Perspektiven auf die Thematik, was insbesondere für die Frage nach der Darstellbarkeit sexueller Gewalt beziehungsweise der Rolle und der Verantwortung der Kunstschaffenden von Bedeutung ist. Der Literaturwissenschaftler Jürgen Wertheimer fragt in der Anthologie *Ethik und Ästhetik der Gewalt*⁷⁴ (2006) von Julia Dietrich und Uta Müller-Koch nach der Ästhetik der Gewalt und nach den einhergehenden emotionalen Effekten bei Kunstschaffenden und Rezipienten. Wertheimer hatte bereits im Jahr 1986 sein Buch *Ästhetik der Gewalt*⁷⁵ herausgebracht, ebenfalls relevant im Hinblick auf das Thema der Ästhetik und Ästhetisierung gewalttätiger Darstellungen.

Hanno Ehrlicher und Hania Siebenpfeiffers interdisziplinäre Zusammenstellung *Gewalt und Geschlecht*⁷⁶ aus dem Jahr 2002 ist von Bedeutung, um Gewalt, Ästhetik

⁷¹ Zenck, Martin/Becker, Tim/Woebs, Raphael (Hgg.). *Gewaltdarstellung und Darstellungsgewalt in den Künsten und Medien*, Berlin 2006.

⁷² Darian, Veronika. Erlesene Bilder – Repräsentationen in Zeiten souveräner Macht, in: Zenck, Martin/Becker, Tim/Woebs, Raphael (Hgg.). *Gewaltdarstellung und Darstellungsgewalt in den Künsten und Medien*, Berlin 2007: S. 174ff.

⁷³ Dietrich, Julia/Müller-Koch, Uta (Hgg.). *Ethik und Ästhetik der Gewalt*, Paderborn 2006.

⁷⁴ Wertheimer, Jürgen. Ästhetik der Gewalt? Literarische Darstellung und emotionale Effekte, in: Dietrich, Julia/Müller-Koch, Uta (Hgg.). *Ethik und Ästhetik der Gewalt*, Paderborn 2006: S. 9-25.

⁷⁵ Wertheimer, Jürgen. *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*, Frankfurt am Main 1986.

⁷⁶ Ehrlicher, Hanno/Siebenpfeiffer, Hania (Hgg.). *Gewalt und Geschlecht. Bilder, Literatur und Diskurse im 20. Jahrhundert*, Köln 2002.

und ihre Kultur als zentrale Kategorie des 20. Jahrhunderts zu begreifen. Anhand unterschiedlicher medialer Repräsentationen von Gewalt in Film, Videokunst, Malerei, Literatur, Wissenschaft und Gerichtsprotokollen versuchen die Autoren die Frage nach dem „Verhältnis zwischen den sprachlichen und den visuellen Verbildlichungen von Gewalt und Geschlecht“⁷⁷ zu erörtern, um die Möglichkeit einer visuellen Verantwortung der Rezipienten zu ergründen.

Linda Hentschels Anthologie⁷⁸ (2008) entstand aus den Beiträgen zu der gleichnamigen Tagung *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse* an der Universität der Künste in Berlin im Jahr 2006 und untersucht die Beziehungen zwischen Bild, Geschlecht und Gewalt. Die Referenten analysieren in ihren Beiträgen die historische und kulturelle Bedeutung des Bildes, den Stellenwert der Rezipienten gewalttätiger Darstellungen sowie die sich gegenseitig bedingende Interaktion zwischen Bild, Produzent und Konsument. Sabine Wenk beispielweise, die für die vorliegende Arbeit weitere wichtige Beiträge⁷⁹ zu der gesellschaftlichen Funktion von Kunst im Bezug auf weibliche Körperbilder liefert, beschäftigt sich in ihrem Aufsatz *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror* mit der Dokumentation und Echtheit von Kriegsphotografien und der einhergehenden Frage nach Verantwortung und Darstellbarkeit von Ereignissen wie (sexueller) Folter und Tötungsakten.

Ferner ist die Publikation *Killing Women*⁸⁰ (2006) von Annette Burfoot und Susan Lord eine allgemeine Grundlage für das Thema sexualisierter Gewalt in der Kunst, das von beiden Seiten aus beleuchtet wird: Gewalt gegen Frauen und Gewalt von Frauen aus Rache. Die Autoren untersuchen, ob die Repräsentation von Gewalt erneute Gewalt erzeugt beziehungsweise ob die Darstellung von Gewalt bereits als eine neue kulturelle Form von Gewalt verstanden werden kann. Anhand verschiedener künstlerischer Positionen, so zum Beispiel Abigail Lanes öffentlichen

⁷⁷ Siebenpfeiffer 2002, S. 110.

⁷⁸ Hentschel, Linda (Hg.). *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, Berlin 2008.

⁷⁹ Wenk, Silke. Repräsentation in Theorie und Kritik: Zur Kontroverse um den >>Mythos des ganzen Körpers<<, in: Zimmermann, Anja (Hg.). *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006: S. 99-113.

Wenk, Silke. Neue Kriege, kulturelles Gedächtnis und visuelle Politik, in: *FrauenKunstWissenschaft* (Hg.). *Gender – Memory: Repräsentationen von Gedächtnis, Erinnerung und Geschlecht*, Nr. 39, Juni 2005, Marburg 2005: S. 122–132.

⁸⁰ Burfoot, Annette/Lord, Susan (Hgg.). *Killing Women. The Visual Culture of Gender and Violence*, Waterloo 2006.

Projekten, analysieren die Autoren überzeugend die Unterschiede zwischen Tat und Repräsentation, Dokumentation und Fiktion.

Einige erwähnenswerte Ausstellungen seit 1990, welche die Thematik sexueller Gewaltformen in zeitgenössischer Kunst behandeln, werden im Folgenden aufgeführt. Im Jahr 1991 fand die Ausstellung *Gewalt gegen Frauen* in Bad Segeberg statt, die künstlerische Positionen zu kollektiver und individueller, physischer und psychischer Gewalt von Männern gegenüber Frauen zeigt. Die Ausstellung dokumentiert allerdings überwiegend abstrakte Positionen, welche das Thema auf einer ästhetisch-metaphorischen Ebene reflektiert und sich weniger mit der aktiven Rezeption auseinandersetzt.⁸¹

Die Ausstellung *NHI – No Humans Involved*⁸² in San Diego wurde 1992 gezeigt. Ihr Ziel bestand darin, auf 45 zum großen Teil unaufgeklärte Fälle sexueller Gewaltverbrechen, vermisster Frauen und Morde an Frauen in der Stadt von 1985 bis 1992 im öffentlichen Raum aufmerksam zu machen. Der Titel *NHI – No Humans Involved* bezieht sich auf einen amerikanischen Polizeijargon, der abwertend sexuelle Übergriffe auf Prostituierte oder Stripperinnen meint. Die fünf ausstellenden Künstlerinnen setzen sich in ihren Werken mit den sprachlichen Klischees und der Gewalttätigkeit auseinander, die neben dem physischen Tod den metaphorisch ‚sozialen‘ Tod der Frauen zur Folge hatte. In ihrem Projekt zeigen sie Porträts vermisster Frauen– reale Opfer sexueller Gewalt, deren Schicksal nicht ernsthaft von der Polizei untersucht wurde – um mit künstlerischen Mitteln für das Thema zu sensibilisieren. Die Ausstellungskonzeption jedoch war nicht gänzlich gelungen, da die realen, unverfremdeten Gesichter der Opfer als Ausdrucksträger namenlos aneinandergereiht präsentiert wurden und somit eine voyeuristische Rezeption der realen Opfer und deren Leiderfahrung ermöglicht wurde.

Die Ausstellung *The Subject of Rape*⁸³ (1993) des New Yorker Whitney Museum of American Art behandelt das Ereignis von Vergewaltigungen und dessen kulturelle

⁸¹ Arend, Brigitte (Hg.). *Gewalt gegen Frauen: Malereien, Collagen und Objekte, Dokumentation der Evangelischen Akademie Noderlbien*, Band 19, Bad Segeberg 1991.

⁸² *NHI – No Humans Involved*, Installation Gallery, San Diego, CA, 19.02.–22.03.1992.

⁸³ *The Subject of Rape*, Whitney Museum of American Art, New York, 23.06.–29.08.1993. Die Ausstellung wurde organisiert von Monica Chau, Hannah J. L. Feldman, Jennifer Kabat und Hannah Kruse, die Aufsätze im Ausstellungskatalog publizierten: Chau, Monica/Feldman, Hannah J. L./Kabat, Jennifer/Kruse, Hannah. Introduction, in: Schwartz, Sheila/Philbrick, Jane (Hgg.). *The Subject of Rape*, Ausst. Kat. Whitney Museum of American Art, 23.06.–29.08.1993, New York 1993.

Thematisierung in unterschiedlicher künstlerischer Herangehensweise. Sie kann als eine der ersten umfassenden Ausstellungen zu dem Gegenstand, der öffentlichen Thematisierung und Repräsentation sexueller Gewalttätigkeit gesehen werden, begleitet von einer wissenschaftlich fundierten Anthologie. Die Künstler der Ausstellung beschäftigen sich mit der Frage, wie sich das Thema Vergewaltigung künstlerisch umsetzen lässt und wie das Publikum darauf reagiert.

Die Neue Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin widmete 1994 die Ausstellung *Gewalt/Geschäfte*⁸⁴ dem Thema der Gewalt in zeitgenössischer Kunst. Der Katalog zur Ausstellung untersucht die Darstellbarkeit sowie Versprachlichung von Gewalt. Ines Lindner und Bell Hooks sprechen sich in ihren Beiträgen mit Verweis auf künstlerische Werke wie beispielsweise Jenny Holzers *Lustmord Series* für eine moralische Verantwortung der Kunstschaffenden und Rezipienten aus, um gegen die Sprachlosigkeit der Opfer und Mitwissenden anzukämpfen. Die Ausstellung und die mit ihr einhergehende Veranstaltungsreihe präsentieren auf gelungene Weise unterschiedliche künstlerische Blickwinkel zu Gewalt und Mord im öffentlichen wie privaten Raum. Ferner tragen auch Künstler wie Andres Serrano, Adrian Piper oder Felix Gonzalez-Torres mit ihren Arbeiten dazu bei, die Vielfalt und Problematik zu Repräsentation und Rezeption von Gewalt im künstlerischen Bereich zu veranschaulichen.

Dass die Themen Gewalt, Sexualität und Verbrechen Gefahr laufen, reißerisch und voyeuristisch interpretiert zu werden, zeigt die Ausstellung *Sex & Crime. Von den Verhältnissen der Menschen*⁸⁵ 1996 im Sprengel Museum Hannover. Hier wurden unter anderem Arbeiten von Larry Clark, Barbara Kruger, Sue Williams und Jenny Holzer – mit Auszügen aus ihrer *Lustmord Series* und losgelöst vom Kontext des Magazins – neben denen von Vito Acconci oder Nobuyoshi Araki ausgestellt. Der Titel der Ausstellung, also die Gegenüberstellung und gleichwertige Nennung der Begriffe ‚sex‘ und ‚crime‘, wird den Werken, die sich mit sexueller Gewalt als gesellschaftlich relevanten Bereich beschäftigen, nicht gerecht und wirkt plakativ, da das Konzept Sexualität und Gewalt auf einer Ebene verhandelt. Ulrich Krempel spricht im Ausstellungskatalog von „den Resten eines heilen Bildes in unserer

⁸⁴ *Gewalt/Geschäfte. Eine Ausstellung zum Topos der Gewalt in der gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 10.12.2004–17.02.2005.

⁸⁵ *Sex & Crime. Von den Verhältnissen der Menschen*, Sprengel Museum Hannover, 18.02.–12.05.1996.

beschädigten Welt“⁸⁶. Er verfehlt damit den Sinn und Zweck einer künstlerisch wie politisch motivierten Kunst, denn es soll schließlich nicht um eine Sublimierung und um eine selbstreferenzielle Aussage des Bildes gehen, sondern über die Grenzen der Kunstwissenschaft hinaus um die Generierung einer gesellschaftlich-relevanten Botschaft der heutigen Zeit.

Im Jahr 1999 fand die Ausstellung *Gewalt Tabu. Keine Gewalt gegen Frauen und Mädchen*⁸⁷ in Regensburg statt. Regensburger Verbände und Initiativen wollten in einer Kooperation gegen die Tabuisierung des Themas in Kunst und Theorie vorgehen. Die Auswahl der Werke erfolgte insbesondere nach dem Geschlecht; gezeigt wurden Werke von Künstlerinnen, die zum Teil Gewalt am eigenen Körper erfahren haben. Die Begründung der Kuratorin für die Auswahl war, „einen neuen, frauenspezifischen Weg in der weiblichen Kunst“⁸⁸ aufzeigen zu wollen. In der vorliegenden Arbeit jedoch soll der Fokus nicht primär auf Werke Betroffener gerichtet werden, um Distanz und Objektivität zu den Werken gewährleisten zu können, weshalb erwähnte Ausstellung keine Berücksichtigung fand.

Die Ausstellung *The Culture of Violence*⁸⁹ wurde im Jahr 2002 von Donna Harkavy und Helaine Posner kuratiert und zeigt 25 künstlerische Positionen in unterschiedlichen Medien. Künstler wie Peggy Diggs, Sue Williams und Joel Sternfeld untersuchen in ihren Arbeiten das immer stärker verbreitete Phänomen von Gewalt und Gewaltdarstellungen in Medien, Politik oder Kultur und stellen dabei insbesondere die Opfer in den Mittelpunkt. Die Ausstellung ist thematisch nach einzelnen Aspekten von Gewalttätigkeit geordnet und präsentiert ein schlüssiges Ausstellungskonzept, ohne ausschließlich gewaltverherrlichende oder -provozierende Darstellungen zu zeigen.

Ein weiteres erwähnenswertes Konzept der jüngsten Zeit ist die Wanderausstellung *Was sehen Sie, Frau Lot? Eine künstlerische Auseinandersetzung zu sexualisierter*

⁸⁶ Krempel, Ulrich. Sex & Crime, in: Sprengel Museum Hannover (Hg.). Sex & Crime. Von den Verhältnissen der Menschen, Hannover 1996, S. 11.

⁸⁷ *Gewalt Tabu. Keine Gewalt gegen Frauen und Mädchen*, Salzstadel an der Steinernen Brücke, Regensburg, 11.06. – 02.07.1999.

⁸⁸ Walter, Cornelia (Hg.). Gewalt Tabu. Keine Gewalt gegen Frauen und Mädchen, Ausstellung Salzstadel an der Steinernen Brücke, Regensburg, 11.06. – 2.07.1999, S. 34.

⁸⁹ *The Culture of Violence*, University Museum of Contemporary Art, University of Massachusetts Amherst, 02.02. – 02.04.2002.

Gewalterfahrung von Mädchen, Jungen und Frauen – gegen Täterschutz.⁹⁰ Die Künstlerinnengruppe, bestehend aus Maria Mathieu, Renate Bühn und Heike Pich, will mit ihrem gesellschaftspolitischen Kunstprojekt, welches seit 2001 existiert und bis heute regelmäßig an unterschiedlichen Orten gezeigt wird, gegen die subtile Alltäglichkeit und Unsichtbarkeit sexualisierter Gewalt vorgehen. So impliziert ihr Titel das alttradierte Klischee aus dem Alten Testament, dass Lots Töchter an ihrem Schicksal selbst schuld waren, indem sie sich zu ihrem Vater legten und sich von ihm schwängern ließen. Es können hier nur einige Ausstellungen genannt werden, die sich explizit mit sexualisierter Gewalttätigkeit auseinandersetzen. Darüber hinaus gibt es selbstverständlich zahlreiche Gruppenausstellungen, die im Folgenden beschriebene Kunstwerke zeigen. Biografische Notizen und Einzelausstellungen der für die vorliegende Arbeit ausgewählten Kunschtchaffenden sind im Anhang aufgeführt.

Die Analyse zeitgenössischer Kunst erfordert aktive Rezipienten, die über eine rein passive Wahrnehmung hinaus, die Kunst sinnlich ganzheitlich aufnimmt. Der Aspekt der aktiven, körperlichen Teilnahme und Anteilnahme war für die Auswahl der Werke entscheidend; deshalb sollen bedeutende Publikationen zu dieser neueren Entwicklung der Wahrnehmungsforschung im Folgenden erwähnt werden.

Elaine Scarrys philosophisches Werk *Der Körper im Schmerz*⁹¹ von 1992 ist eine relevante Lektüre für den Einstieg in die Thematik der Schmerzdarstellung und -wahrnehmung, um das Verhältnis zwischen menschlichem Körper und physischer Leid- und Schmerzerfahrung sowie der Rezeption dessen besser begreifen zu können. Scarry reflektiert über die Möglichkeit beziehungsweise Unmöglichkeit, Schmerz in Worte zu fassen, die mit ihm einhergehende Sprachlosigkeit und eine kultursubjektive Deutung der menschlichen Schmerzerfahrung.

Zu der Frage, wie die Darstellung von Schmerz wirkt, publizierte Susan Sontag im Jahr 2003 *Das Leiden anderer betrachten*⁹², eines der bedeutendsten Bücher in Bezug auf Darstellung und Wahrnehmung schockierender, verletzter und leidvoller

⁹⁰ *Was sehen Sie Frau Lot? Eine künstlerische Auseinandersetzung zu sexualisierter Gewalterfahrung von Mädchen, Jungen und Frauen – gegen Täterschutz*, Wanderausstellung Bremen (2001), Verden und Pulheim (2002), Oldenburg, Hanau, Kiel und Lübeck (2003), Hamburg, Köln und München (2004), Rostock, Hannover und Bad Segeberg (2005), Bad Neuenahr-Ahrweiler (2006), Darmstadt (2007), Bremen (2009), Starnberg (2011), Bremen und Berlin (geplant für 2014).

⁹¹ Scarry, Elaine. *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt am Main 1992.

⁹² Sontag, Susan. *Das Leiden anderer betrachten*, München/Wien 2003.

Körper, insbesondere anhand bekannter Kriegsfotografien. „Das Problem“, so Sontag, „besteht nicht darin, dass Menschen sich anhand von Fotos erinnern, sondern dass sie sich nur an die Fotos erinnern.“⁹³

Die Sprachwissenschaftler Burkhardt Krause und Ulrich Schecks Aufsatzsammlung *Verleiblichungen*⁹⁴ (1996) konzentriert sich auf assoziative Verbindungen unterschiedlicher Realitäten, Lebenswelten und Metaphern des menschlichen, sozialen Körpers in Text, Bild und Cyberspace. Die Autoren versuchen mit ihrem Überblickswerk, Körperphänomene und -symbole von der Frühzeit bis heute zusammenzutragen.

Der von der Modewissenschaftlerin Irene Antoni-Komar herausgegebene Band *Moderne Körperlichkeit*⁹⁵ von 2001 fragt nach kulturellen Formen des sozialen Körpers sowie nach Mode, Konflikten, Konventionen und Klischees, welche die individuelle sowie kollektive Körperlichkeit und dessen Wahrnehmung geformt haben. Sigrid Schade und Insa Härtel brachten im Jahr 2002, beruhend auf den Ergebnissen der zweiwöchigen Studienphase des Projektbereichs BODY der Internationalen Frauenuniversität im Zentrum für feministische Studien der Universität Bremen, ihre Publikation *Körper und Repräsentation*⁹⁶ heraus. In einander ergänzenden Beiträgen werden Konzepte, Inszenierungen, Handlungen und Repräsentationen von Körpern im Alltag diskutiert. Schade, die im Bereich Körperbilder, Körpersprache, Körper und deren Verortungen und Inszenierungspraktiken forscht, veröffentlichte weitere für die vorliegende Arbeit relevante Aufsätze⁹⁷ mit Bezug auf Körper und Körperlichkeit. Die Kulturwissenschaftlerin betont, dass das Reden über Körper immer im Bereich einer

⁹³ Sontag 2003. S. 34.

⁹⁴ Krause, Burkhardt/Scheck, Ulrich (Hgg.). *Verleiblichungen. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien über Strategien, Formen und Funktionen der Verleiblichung in Texten von der Frühzeit bis zum Cyberspace*, St. Ingbert 1996.

⁹⁵ Antoni-Komar, Irene (Hg.). *Moderne Körperlichkeit. Körper als Orte ästhetischer Erfahrung*, Bremen 2001.

⁹⁶ Härtel, Insa/Schade, Sigrid (Hgg.). *Körper und Repräsentation*, Opladen 2002.

⁹⁷ Schade, Sigrid. *Körper und Körpertheorien in der Kunstgeschichte*, in: Zimmermann, Anja (Hg.). *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006: S. 61–72.

Schade, Sigrid. *Körper – Zeichen – Geschlecht. „Repräsentation“: zwischen Kultur, Körper und Wahrnehmung*, in: Härtel, Insa/Schade, Sigrid (Hgg.). *Körper und Repräsentation*, Opladen 2002: S. 77–87.

Schade, Sigrid/Wenk, Silke. *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hgg.). *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995: S. 340–407.

Schade, Sigrid. *Andere Körper. Kunst, Politik und Repräsentation in den 80er und 90er Jahren*, in: Schade, Sigrid/Offenes Kulturhaus Linz (Hgg.). *Andere Körper – Different Bodies*, Ausst.-Kat. Offenes Kulturhaus Linz, Linz 22.09.–30.10. 1994: S. 10–25.

kulturellen Symbolsprache angesiedelt ist: „Ein sprechender Körper ist eben bereits ein besprochener Körper.“⁹⁸

Marina Schneede schildert in ihrem kunstgeschichtlichen Werk *Mit Haut und Haaren*⁹⁹ (2002) den Körper als zentrales Motiv in der zeitgenössischen Kunst ab den 1960er-Jahren und gibt einen umfassenden, jedoch weder vollständig kulturhistorisch noch wissenschaftlich aufgearbeiteten Überblick über analoge und virtuelle Kunstwerke, die Haut, Haare, Fleisch und Blut als Motiv, Material und Bildträger haben – Kunstwerke, welche die Rezipienten aktiv in den Wahrnehmungsprozess mit einbeziehen sollen.

Zur Thematik von Wahrnehmung, Inszenierung und Performativität soll die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte erwähnt werden, die mit ihren Publikationen¹⁰⁰ einen gewichtigen Beitrag zur kulturwissenschaftlichen Performativitätsforschung aus der Perspektive der Theaterwissenschaft leistet. Ihre Überlegungen betreffen die darstellende ebenso wie die bildende Kunst, in denen sie auf die prozesshafte Entwicklung von Kunstwerken und Kunstereignissen, „der leiblichen Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern“¹⁰¹ eingeht.

Katja Noltzes Buch *Dialog Kunst – Raum*¹⁰² bietet ebenfalls einen wahrnehmungstheoretischen Ansatz zur Körperlichkeit des Subjekts und Objekts, indem sie sich für einen aktiven Umgang mit Kunst und Körper in realen sowie virtuellen Räumen – den „DenkRäumen“, „HandlungsRäumen“ und „BewegungsRäumen“¹⁰³ – ausspricht. Sie stellt verschiedene installative, performative Situationen und Installationen vor, die eine differenzierte Wahrnehmungsleistung, Kommunikationsfähigkeit, Bewusstseinsweiterung und Verantwortung seitens der Kunschtschaffenden sowie des Publikums ermöglichen.

⁹⁸ Schade 2006, S. 65.

⁹⁹ Schneede, Marina. *Mit Haut und Haaren*. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2002.

¹⁰⁰ Fischer-Lichte, Erika/Pflug, Isabel/Warstat, Matthias (Hgg.). *Inszenierung und Authentizität*, Band 1, Tübingen 2007.

Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christian. *Praktiken des Performativen*. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Band 13/1, Berlin 2004.

Fischer-Lichte, Erika. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen 1993.

¹⁰¹ Fischer-Lichte 2007, S. 13.

¹⁰² Noltze, Katja. *Dialog Kunst – Raum*. Situative Innenrauminstallation als Wahrnehmungsangebot und Lernort, Oberhausen 2005.

¹⁰³ Noltze 2005, S. 34f.

Der Band *Haut – Zwischen Innen und Außen. Organ – Fläche – Diskurs*¹⁰⁴ aus dem Jahr 2009 bietet in Ergänzung zu Körperdiskursen eine vertiefte Analyse zur menschlichen Haut und deren metaphorischen Erweiterung in unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen. Der erste Teil der Publikation beschäftigt sich mit dem Thema der organischen Haut rund um Körperdiskurse, -theorien und -geschichte. Im zweiten Teil geht es vorrangig um die ‚mediale Haut‘ in Bildern von Haut und Körper in den zeitgenössischen Medien, wohingegen sich der dritte Teil dieses umfassenden, wissenschaftlich fundierten Sammelbandes mit Verkörperungen der ‚metaphorischen Haut‘ in Technik, Architektur oder Geografie auseinandersetzt. In seinem Buch *Körper in Form. Bildwelten moderner Körperkunst*¹⁰⁵ von 2010 analysiert der Kunsthistoriker und Philosoph Philipp Weiss Merkmale unterschiedlicher Darstellungsformen von Körpern und Körperfragmenten – Körperkunst und Kunstkörper. Anhand von künstlerischen Beispielen wie Sue Williams’ frühen Zeichnungen geht der Autor der Krise in der zeitgenössischen Repräsentation und Performativität des Körperlichen nach. Wie Kunst wirken beziehungsweise wie sie zu einem gesellschaftswirksamen Skandal oder zur Empörung über Normverletzungen führen kann, untersuchen die Autoren in dem Buch *Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung*¹⁰⁶ von 2011. Interessant hierbei ist die wissenschaftliche Erkenntnis, dass die Rezipienten mit in den Prozess des modernen Skandals involviert sein müssen, um eine öffentliche Wirkung zu erzielen. So kann eine künstlerische Provokation zu einem massenmedial verbreiteten Politikum werden. Die Autoren diskutieren in ihren Beiträgen gültige Tabus und historische wie mediale Voraussetzungen, wie ein Skandal und dessen Wirkung entstehen können; relevant für die Wahrnehmung und Wirkung der im Folgenden diskutierten Kunstwerke. Aus dem Bereich der Emotionsforschung ist die umfangreiche und jüngste Publikation *Raum und Gefühl*¹⁰⁷ (2011) von Gertrud Lehnert eine bemerkenswerte Lektüre zum Thema der interdisziplinären Verbindung von Emotion, Affekt und Theorie. Der zeitgenössische Begriff ‚Spatial Turn‘, in Analogie zum ‚Iconic Turn‘ der

¹⁰⁴ Villigster Werkstatt Interdisziplinarität (Hg.). *Haut – Zwischen Innen und Außen. Organ – Fläche – Diskurs*, Berlin 2009.

¹⁰⁵ Weiss, Philipp. *Körper in Form. Bildwelten moderner Körperkunst*, Bielefeld 2010.

¹⁰⁶ Bulkow, Kristin/Petersen, Christer (Hgg.). *Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung*, Wiesbaden 2011.

¹⁰⁷ Lehnert, Gertrud (Hg.). *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld 2011.

Moderne, bezieht sich auf die Konstruktion und Wahrnehmung von Raum und Zeit im digitalen Zeitalter, mit dem die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Lehnert Aufsätze aus Kunst-, Kultur-, Literatur-, und Medienwissenschaft zusammengetragen hat, um der Frage nach der Wahrnehmung als ein soziales und symbolisches Handeln nachzugehen.

Ferner sei auf die Aufsatzsammlungen *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen*¹⁰⁸ (2007) von Klaus Herding und Antje Krause-Wahl sowie *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*¹⁰⁹ (2004) von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus verwiesen. Die Autoren liefern fundierte erkenntnistheoretische Aufsätze über die heutige Emotionsforschung – ein wichtiger Beitrag zu der Thematik emotionaler Bilderlebnisse, wie Gefühle und Affekte visuell produziert werden, wie sie wirken und wahrgenommen werden.

II. Theoretischer Hauptteil

1. Was ist sexuelle Gewalt? – Zur Definition

1.1 Die Begriffe ‚Gewalt‘ und ‚Opfer‘

Sprachwissenschaftlich gesehen stammt das Wort ‚Gewalt‘ von dem althochdeutschen Begriff ‚waltan‘, dem heutigen Verb ‚walten‘ ab, was einerseits so viel bedeutet wie ‚stark sein‘, ‚beherrschen‘, ‚befähigt sein‘, andererseits ‚schädigen‘ und ‚Schmerz zufügen‘.¹¹⁰ Im Englischen, Lateinischen und Französischen gibt es zwei getrennte Begriffe für diese unterschiedlichen Bedeutungen (power/potestas/pouvoir und violence/violare/violencia); im Gegensatz zum deutschen Ursprungswort, welches ambivalent und abhängig von seiner legitimen oder illegitimen Verwendung ist. Diese im Deutschen bereits von ihrer sprachlichen Herkunft her nicht eindeutig greifbare Bedeutung (sexueller) Gewalt stellt Ausgangs- und Brennpunkt der Definition dar.

¹⁰⁸ Herding, Klaus/Krause-Wahl, Antje (Hgg.). *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahtsicht*, Taunusstein 2007.

¹⁰⁹ Herding, Klaus/Stumpfhaus, Bernhard (Hgg.). *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin 2004.

¹¹⁰ Das lateinische Wort ‚valere‘ für ‚stark sein‘ hängt ebenfalls mit dem Wort ‚Gewalt‘ zusammen. Hugger 1995, S. 20.

Es soll im folgenden Abschnitt versucht werden, die Begriffe Gewalt(-tätigkeit) und im Speziellen sexuelle Gewalt(-tätigkeit) zu definieren, wobei dies nur eine terminologische Eingrenzung sein kann, um Missverständnisse für die Leser zu verhindern.

Gewalt ist heterogen, kulturspezifisch, abhängig von historischen sowie gesellschaftlichen Bedingungen und kann auf unterschiedlichste Art ausgeübt und wahrgenommen werden. Eine erste allgemeine Definitionsgrundlage ist die Unterscheidung zwischen personaler, struktureller, physischer und psychischer Gewalt. Personale Gewalt ist direkt, sichtbar, subjektiv wahrnehmbar und bezieht sich auf individuelle Personen sowie konkrete Situationen. Personale Gewalt lässt sich in physische, sexualisierte, psychische, ökonomische und soziale Gewalt unterteilen, wobei die zwei ersteren Kategorien für die Arbeit relevant sind; das sexuelle, schmerzhaft körperliche Einwirken eines Täters auf den Körper eines Opfers, welches auf dessen Verletzung oder Tötung abzielt. Strukturelle Gewalt hingegen ist in das Gesellschaftssystem eingebunden und bedeutet, dass Menschen aufgrund gesellschaftlicher Zu- und Missstände langfristig an ihrer körperlichen oder geistigen Verwirklichung gehindert werden.¹¹¹

Problematisch im deutschen Sprachgebrauch ist insbesondere die umfassende und nicht eindeutige Verwendung des Begriffs Gewalt, da in der alltäglichen Anwendung oftmals nicht zwischen den verschiedenen Dimensionen von Gewalt unterschieden wird beziehungsweise klar ist, ob diese vom Täter oder als Racheakt vom Opfer ausgeübt wird. In allen Fällen jedoch spricht man verallgemeinernd von Gewalttaten.¹¹² Der Ausdruck Gewalt ist an sich wertneutral. Im Sinne einer Befugnis, Stärke oder Kraft spricht man ebenfalls von ‚der Gewalt der Leidenschaft‘, von ‚elterlicher Gewalt‘ oder ‚richterlicher Gewalt‘. Eindeutig negativ konnotiert ist dagegen die Deutung von Gewalt als Zwang, als „Willkür, unrechtmäßiges Vorgehen unter Ausnutzung einer Machtstellung oder rohe körperliche Kraft“.¹¹³ Aus diesem Grund ist es für die vorliegende Untersuchung notwendig, die Erklärung der Gewaltbegriffe mit einem negativ wertenden Charakter zu versehen, um die Grenzen der Begrifflichkeiten eindeutig zu markieren. Gewalttätigkeit lässt sich als eine

¹¹¹ „Den Typ von Gewalt, bei dem es einen Akteur gibt, bezeichnen wir als *personale* oder *direkte* Gewalt: die Gewalt ohne Akteur als *strukturelle* oder *indirekte* Gewalt.“ Galtung 1975, S. 12f.

¹¹² Müller-Koch 2006, S. 246.

¹¹³ Hermanns 1996, S. 134.

ungesetzliche Handlung beschreiben, die einen körperlichen und psychischen Schaden mit einhergehender Verletzung oder Tötung der betroffenen Person, eine Beraubung der persönlichen Freiheit und des Selbstbestimmungsrechts hervorbringt. Uta Müller-Koch definiert dies treffend: „Gewalthandlungen sind solche Handlungen, bei denen Personen absichtsvoll gegen andere Personen mit physischen [oder psychischen¹¹⁴] Mitteln agieren und dabei beabsichtigen oder zumindest in Kauf nehmen, dass die Opfer *geschädigt* werden oder ihnen *Schmerzen* zugefügt werden. Wenn man Gewalthandlungen so beschreibt, dann werden sie damit auf eine bestimmte Art und Weise *bewertet*, nämlich dahingehend, dass Gewalt *nicht* ausgeübt werden sollte.“¹¹⁵

Mit dieser allgemeinen Gewaltdefinition ist die Diskussion der Begriffe Täter und Opfer und vor allem die Unzulänglichkeit des Opferbegriffs verbunden. Bereits seit der Vor- und Frühgeschichte wurden im Rahmen einer religiösen Handlung Tiere und auch Menschen als Opfer aktiv und freiwillig dargebracht, weil sie dem Zweck dienten, den Göttern beziehungsweise Gott zu huldigen oder gnädig zu stimmen. Die Opfer zwischenmenschlicher, personaler Gewalt opfern sich jedoch nicht aus freien Stücken und werden nicht geopfert. ‚Opfer-Bringen‘ wird als eine aktive und freiwillige Entscheidung wahrgenommen. ‚Opfer-Sein‘ hingegen ist mit Passivität, Abhängigkeit und Hilflosigkeit verbunden, nach heutigem Verständnis erfolgt oftmals eine kulturhistorisch geprägte Zuschreibung von Verhaltensweisen an die Opfer wie Schwäche, Hilf- und Sprachlosigkeit.¹¹⁶ Die Psychologin Sonja Wohlatz kritisiert den Opferbegriff richtigerweise, indem sie die mit dem Ausdruck verbundene Passivität betont: „Der Begriff Opfer und das Passivum ist in der deutschen und österreichischen Sprache auch sprachlich ein Instrument der Täterschaft. Im Opfer ist die Zufügung als vollendet berichtet. Das, was der Person widerfahren ist, ist abgeschlossen [...]. Die Sprache vollzieht die Täterschaft mit und lässt in der Bezeichnung Opfer die Tat wie ein Urteil vollstreckt zurück.“¹¹⁷ Ein Fall aus dem Jahr 2003 verdeutlicht, wie Frauen auch auf der sprachlichen Ebene in eine passive Rolle des Opfers gedrängt wurden und werden: Der Spruch des Bundesgerichtshofs zu

¹¹⁴ Psychische Mittel und Aspekte von (sexueller) Gewalttätigkeit sollen weitgehend in der Untersuchung ausgeschlossen werden, auch wenn natürlich psychische Folgen auf physische Gewalt entstehen. Siehe Gliederungspunkt I. 3. Zur Eingrenzung des Themas.

¹¹⁵ Müller-Koch 2006, S. 247.

¹¹⁶ Wohlatz 2011, S. 61.

¹¹⁷ Ebenda, S. 61.

einer ‚Eheherstellungsklage‘ verpflichtete die Ehefrau, „den ehelichen Verkehr in Zuneigung und *Opferbereitschaft* zu gewähren, wobei sie nicht Gleichgültigkeit oder Widerwillen zur Schau tragen dürfte“. ¹¹⁸ In der Kriminologie beschäftigt sich die Unterdisziplin der Lehre vom Opfer, die sogenannte Viktimologie, mit der Opferwerdung, der Viktimisierung, und den darauf folgenden personalen sowie gesellschaftlichen Reaktionen. ¹¹⁹

Da es kein geeignetes Synonym zu dem Opferbegriff gibt, wird dieser trotz ambivalenter Bedeutung in der vorliegenden Arbeit angewendet. Es kann kein Zweifel bestehen, dass der Einsatz von Begrifflichkeiten im Kontext körperlicher sexueller Gewalt keine Bezeichnungen sind, die einen sachlichen Zustand beschreiben, sondern wertende, soziokulturelle Konstrukte. Auch in der vorliegenden Arbeit finden erwähnte Begriffe Verwendung. Die Uneindeutigkeit und Unzulänglichkeit der sprachlichen und kulturellen Begriffe, die „Sprachverwirrungen“ ¹²⁰, wie sie der Psychoanalytiker Sándor Ferenczi bezeichnet, bleiben bestehen, sollen jedoch angesichts der Analyse der Werke angesprochen und berücksichtigt werden, damit eine Perpetuierung sprachlicher Klischees verhindert wird.

1.2 ‚Sexuelle Gewalt‘ – eine Begriffsannäherung

Spricht Jürgen Wertheimer allgemein über Gewalt als einem Thema mit den meisten Sprachklischees und Denktabus ¹²¹, so trifft dies in gesteigerter Form für sexuelle Gewalt zu. Wie lässt sich der Begriff ‚sexuelle Gewalt(-handlung)‘ von der allgemeinen Definition des Begriffs ‚Gewalt‘ abgrenzen? Die Schwierigkeit, die Begriffe zur allgemeinen Gewalt zu definieren, trifft in besonderem Maße auf die sexuelle Gewalt zu; physische wie psychische Schäden, Schmerzen und Verletzungen sowie Einschränkungen des Selbstbestimmungsrechts als Folgen treten natürlich auch bei sexueller Gewalttätigkeit auf. Einen allgemeingültigen Begriff jedoch gibt es nicht. ¹²² Es existieren zahlreiche Bezeichnungen zum sexuellen Gewaltphänomen: physische und psychische sexuelle Gewalt, Gewalthandlung und

¹¹⁸ Grenz 2008, S. 175.

¹¹⁹ Weis 1982, S. 26ff.

¹²⁰ Zit. n. Sándor Ferenczi, in: Wohlatz 2011, S. 53.

¹²¹ Der Begriff ‚Tabu‘ meint gemeinhin gesellschaftliche Regeln, die angeben, worüber nicht zu sprechen ist oder was nicht getan werden soll. Diese Regeln können allerdings mit Absicht gebrochen und unterlaufen werden. Wertheimer 2006, S. 10.

¹²² Wohlatz 2011, S. 54.

Gewalttätigkeit, sexueller Missbrauch und Übergriff, Vergewaltigung. Die umfassenden und vielfältigen gesellschaftlichen Auswirkungen sexueller Gewalthandlungen spiegeln sich in dem breit gefassten Gewaltbegriff wider. Die Kernfrage der komplexen, vielfältigen Begrifflichkeiten ist hierbei insbesondere, was in Bezug auf sexuelle Gewalt gemeint ist und was nicht. Die Termini werden in der Gesellschaft je nach Kontext auf verschiedene Weise verwendet, wobei in der vorliegenden Arbeit der Begriff sexuelle Gewalt(-tätigkeit) gegenüber dem der Vergewaltigung bevorzugt wird, da das Wort Vergewaltigung etymologisch auf die ‚Verletzung einer Gemeinschaft‘ zurückzuführen ist. ‚Sexuelle Gewalt‘ hingegen bezieht sich sprachwissenschaftlich laut Angela Koch eher auf die Tat und die Betroffenen, ohne vorweg in die Richtung eines bestimmten Bedeutungsgehalts zu weisen. Allerdings gibt es kein prägnantes Verb zu ‚sexuelle Gewalt‘ und daher wird ebenfalls der Ausdruck ‚vergewaltigen‘ in der Arbeit vorkommen. Die im Folgenden verwendeten Begrifflichkeiten werden synonym verwendet; sie sind jedoch nicht als äquivalent zu verstehen.

Ferner kommen in der Arbeit beide Begriffe vor – sexuelle Gewalt und sexualisierte Gewalt; wobei betont werden soll, dass das Wort sexualisiert stärker auf den Aspekt verweist, dass es bei der Gewalthandlung nicht vorrangig um die Befriedigung sexueller Bedürfnisse geht, sondern dass die Sexualität als Mittel der Machtausübung, Domestizierung und Misshandlung erfolgt.¹²³

Birgit Schweikert definiert die Handlungen, zu denen Frauen körperlich direkt oder indirekt gezwungen werden als vaginale, anale und orale Penetration und der Nötigung zu anderen sexuellen Praktiken.¹²⁴ Ähnlich zu allgemeiner Gewalttätigkeit ist sexualisierte Gewalt ebenfalls kein randständiges, soziales Phänomen, sondern kann jeden Menschen betreffen, jeder der in einer Kultur lebt, in der sexuelle Gewalt als Mittel der Kontrolle und der sexuellen Dominanz eingesetzt wird.¹²⁵ Im Hinblick auf die Mehrdeutigkeit des Begriffs, der moralischen Bewertung und der individuellen Absicht der Handelnden bleibt zu beurteilen, was als einvernehmlicher Akt und was als strafbare Nötigung interpretiert wird. Die Rechtspsychologen Helmut Kury und Joachim Obergfell-Fuchs erwähnen, dass sich bei Sexualstraftaten grundsätzlich ein

¹²³ Zuckerhut 2011, S. 24f.

¹²⁴ Schweikert 2000, S. 52.

¹²⁵ Chau/Feldman/Kabat/Kruse 1993, S. 8.

Konflikt der Abgrenzung zu nichtstraffälligem Verhalten ergibt, da sie in ein diffiziles Konstrukt aus Beziehungsmuster, kulturellem und situativem Kontext sowie individuellen Werthaltungen eingebunden sind.¹²⁶ Um die Schwierigkeit einer konkreten Definition sexueller Gewalt zu verdeutlichen, soll auf den Aspekt tatsächlich beabsichtigte sexueller Gewalt hingewiesen werden. In der sogenannten BDSM-Szene (,Bondage & Discipline, Dominance & Submission, Sadism & Masochism‘) beispielsweise ist der physische und psychische Einsatz von Gewalt, Macht und Folter eine sexuelle, freiwillige Praktik der Lustgewinnung, in der womöglich die Grenzen zu ungewollten Handlungen fließend sein können.¹²⁷

Die soziologische Forschung setzt sich mit Phänomenen der sexuellen Gewaltausübung auseinander und formuliert ein ‚neues Gewaltparadigma‘ in Abgrenzung zur traditionellen Gewaltsoziologie, die Gewalt vor allem aus der individuellen Biographie des Täters kausal erklärbar machen wollte. Unter dem neuen Gewaltparadigma wird eine aktuelle Forschungsrichtung verstanden, die sich auf die Erlebnisse und Empfindungen der Gewaltopfer konzentriert, denn, „die Wahrheit der Gewalt ist nicht das Handeln, sondern das Leiden“¹²⁸, so Wolfgang Sofsky. Die bestmögliche soziologische Analyse ist infolgedessen laut Müller-Koch die „dichte Beschreibung“¹²⁹, die direkte Repräsentation von Schmerz- und Leiderfahrungen, die der Unmittelbarkeit der Gewalterfahrungen des Opfers entspricht und auf Sofskys Feststellung beruht: „Das Medium des Zeigens ist nicht die Sprache, sondern das Bild.“¹³⁰ In der folgenden Untersuchung unter kunstwissenschaftlichen Aspekten steht demzufolge das weibliche Opfer, sein Körper und das gewaltsame physische, sexuelle Einwirken mit der körperlichen und seelischen Schmerzerfahrung als Folge im Fokus der Analyse, nicht der männliche Täter. In Abgrenzung zu der physischen Gewaltereinwirkung soll die Komponente der psychischen Gewalt ohne direkten Körperkontakt als eine weitere Form der Beschränkung des Selbstbestimmungsrechts erwähnt werden, welche vor allem von der feministischen Bewegung thematisiert wird. Die sogenannte symbolische sexualisierte Gewalt umfasst die verbale Demütigung und den Missbrauch von Macht

¹²⁶ Kury/Obergfell-Fuchs 2007, S. 617f.

¹²⁷ Mehr zur Geschichte, Definition und aktuellen Ausprägungen der BDSM-Szene siehe: Stein 2011.

¹²⁸ Sofsky 1996, S. 68.

¹²⁹ Müller-Koch 2006, S. 250.

¹³⁰ Sofsky 1996, S. 69.

gegenüber Frauen einhergehend mit einer individuellen Grenzüberschreitung und wurde in die Diskussion über die sexualisierte Gewalttätigkeit aufgenommen. Feministische Autorinnen wie Liz Kelly beantworten die Frage, welche Handlungen als sexuelle Gewalt gelten, ausdrücklich umfassender und abhängig von der subjektiven Wahrnehmung der Misshandlungsoffer: Sexuelle Belästigung und Beschimpfung, sexuelles Mobbing am Arbeitsplatz, obszöne Telefonanrufe, Pornografie, Exhibitionismus oder psychische sowie physische Androhungen der Gewaltanwendung versteht sie als Ausdruck sexueller Gewalt, da alle Aktionen die Integrität und Bewegungsfreiheit von Frauen einschränken.¹³¹ Dieses umfassende Verständnis von Gewalthandlungen definiert sexuelle Gewalt als „einen Angriff auf die körperliche und seelische Integrität eines Menschen unter Ausnutzung einer gesellschaftlich vorgeprägten relativen Machtposition“. ¹³² Die sozialwissenschaftliche Forschung in modernen westlichen Gesellschaften jedoch fasst den Begriff der (sexuellen) Gewalt deutlich enger und beschränkt sich auf körperliche Verletzungen – ohne natürlich vernachlässigen zu dürfen, dass diese Gewaltdefinition weit mehr als nur die Dimension der physischen Verletzungen umschreibt.¹³³

Zudem können sexuelle Gewalthandlungen nicht strikt in die Bereiche Gewalt und Sexualität getrennt werden. Feministinnen sehen Vergewaltigung, Macht und Patriarchat als sich gegenseitig bedingende Faktoren: „Patriarchy, the religion of rapism.“¹³⁴ Susan Brownmiller beispielsweise vertritt die Ansicht, dass die Tat nicht Gewalt in Verbindung mit Sex darstellt, da eine Vergewaltigung oder ein Sexualmord nicht primär aus Lust und Sexualität geschieht, sondern mit Gewalt und der Anwendung männlicher Macht auf einen weiblichen Körper einhergeht.¹³⁵ Die feministische Theoretikerin Louise du Toit leitet den Begriff der Vergewaltigung von dem lateinischen Wort ‚rapio‘ ab, was so viel bedeutet wie: an sich raffen, eilig ergreifen, schnell erobern und benutzen¹³⁶; und betont damit den Aspekt der Besitzgier von Sexualtätern. Vereinzelte Aussagen von Tätern, wie bereits in der Einführung erwähnt, lassen ebenso den Schluss zu, dass Vergewaltigungen nicht

¹³¹ Kelly 1987, S. 53.

¹³² Hagemann-White 2002, S. 127.

¹³³ Grubner 2011, S. 15ff.

¹³⁴ Zit. n. Mary Daly, in: Porter 1989, S. 231.

¹³⁵ Brownmiller 1975, S. 32.

¹³⁶ Du Toit 2009, S. 35.

ausschließlich und vorrangig mit sexueller Lust zusammenhängen: „Man will ja nicht vergewaltigen, um einen Orgasmus zu kriegen, sondern man will einer Frau wehtun“¹³⁷, so ein verurteilter Täter. Ein anderer Vergewaltiger äußert zu seinem Motiv: „Das Erschrecken der Frauen hat auf mich eine Wirkung, ich bin dann ganz anders. Es ging mir nicht um Sex, sondern darum, diese Frau zu erniedrigen. Dieses Erzwingen löst bei mir etwas aus – daß ich irgendwie ein Mann bin praktisch.“¹³⁸ Gesa Dane umschreibt zusammenfassend drei mögliche Situationen, in denen sexualisierte Gewalt vorkommen kann und die sich gegenseitig bedingen: erstens die Vergewaltigung als Akt der gewaltsamen sexuellen Befriedigung des Mannes, zweitens die Vergewaltigung als Mittel im Krieg, um den Gegner als Dritten zu schädigen, und drittens die Vergewaltigung (u.a. als Beziehungstat) mit dem Ziel der Unterwerfung der Frau.¹³⁹ Angesicht der bislang erfolgten Begriffsannäherung umfasst sexualisierte Gewalt folglich Delikte aus unterschiedlichen Motiven; rein sexuell motiviert, sexualisiert-frauenfeindlich, sexualisiert-ökonomisch, sexualisiert-rassistisch oder sexualisiert-institutionell sind nur einige Schlagwörter, welche die unterschiedlichen Erscheinungsformen von Gewalttätigkeit andeuten. Handlungen sexualisierter Gewalt verletzen in allen Fällen bewusst und gezielt die körperliche Unversehrtheit einer Person einer Geschlechtsgruppe, in diesem Zusammenhang der Frau. Sie geschehen gegen den Willen der Frau, werden an ihrem Körper verübt und haben schmerzhaftes körperliche sowie seelische Folgen.

1.3 Historische Hintergründe zum Phänomen sexueller Gewalt

*„The battered woman is not a new problem. Rather, it is society's awareness of this problem that is new.“*¹⁴⁰

Sexualstraftaten sind fest in der europäischen Sozial- und Kulturgeschichte verankert; seit Jahrhunderten und Jahrtausenden wird sexuelle Gewalttätigkeit ausgeübt.¹⁴¹ Die rechtlichen Dimensionen, die Bewertung und Bestrafung der Tat sind jedoch zeit- und gesellschaftsabhängig, denn die Legitimität beziehungsweise Illegitimität einer Handlung ist immer gebunden an politische, juristische und historische

¹³⁷ Zitat von anonymen Interviews mit Vergewaltigern, in: Duerr 1993, S. 431.

¹³⁸ Ebenda S. 432.

¹³⁹ Dane 2005, S. 23f.

¹⁴⁰ Zit. n. Nany A. Humphreys, in: Schechter 1982, S. 3.

¹⁴¹ Kury/Obergfell-Fuchs 2007, S. 616.

Gegebenheiten.¹⁴² So galten Frauen im europäischen, patriarchal ausgerichteten Mittelalter als männliches ‚Besitztum‘, deren sexuelle Integrität als familiäre Ehre angesehen wurde. Dafür war das ‚ius primae noctis‘, das Recht auf die erste Nacht nach der Eheschließung sowie das ‚Züchtigungsrecht‘ des Ehemannes bestimmend, dem heutigen Verständnis nach mit sexueller Nötigung und Misshandlung im sozialen Nahbereich zu vergleichen.¹⁴³ Unter bestimmten Voraussetzungen, wenn Täter und Opfer nicht verheiratet waren oder sich nicht kannten, war die Vergewaltigung eine Straftat. Kam in solch einem Fall die Vergewaltigung einer Frau durch einen fremden Mann vor das mittelalterliche Gericht, so galt die Entschädigung nicht dem Opfer, sondern der Täter musste entweder dem Vater unverheirateter Frauen oder dem Ehemann ‚Schadensersatz‘ bezahlen. Im Anschluss konnte der Straftäter eine ledige Frau heiraten – ohne deren Einwilligung, wodurch die Frau ihren eigenen Körper als Eigentum an einen anderen verlor und auch nach der Gerichtsverhandlung möglicherweise weiterer Gewalt ausgesetzt war.¹⁴⁴ Zur Anzeige kam allgemein meist nur die Vergewaltigung durch Fremde; geschahen sexuelle Übergriffe von fremden Männern auf Frauen so entschied maßgeblich der Ort und die Tageszeit über die Bewertung der Tat. Bei Übergriffen tagsüber im öffentlichen Raum außerhalb der Stadtmauern galt eine vergewaltigte Frau als unschuldig. Ihre Schreie hätte niemand hören, keiner ihr zu Hilfe kommen können, so die damalige juristische Beurteilung. Der Peiniger wurde für seine Tat dann meist gesteinigt. Die Wiederherstellung der weiblichen Ehre oblag den männlichen Familienmitgliedern. Die üble gesellschaftliche Nachrede jedoch, die vergewaltigte Frauen erfuhren, führte dazu, dass sie vom Heiratsmarkt ausgeschlossen waren. Dieser Ausschluss war für die Frauen und ihre Familien so schwerwiegend, dass viele die Tat gar nicht erst anzeigten. Kam es jedoch zu sexueller Gewalttätigkeit innerhalb der Stadtmauern oder nach Einbruch der Dämmerung, war dies ein Verstoß gegen die Sittenmoral; angewendet wurde in Folge ein anderes Gesetz: Beide, Opfer und Täter, wurden öffentlich hingerichtet aufgrund der Annahme, dass die Frau nicht um Hilfe geschrien hat und somit der Beischlaf als einvernehmlich galt. Dann hätten Bewohner ihre Rufe gehört und wären herbeigeeilt, um ihr zu helfen. Ferner wurden Frauen, die sich in der Abenddämmerung noch auf der Straße

¹⁴² Dane 2005, S. 29.

¹⁴³ Menzel 2008, S. 448.

¹⁴⁴ Madigan/Gamble 1991, S. 15.

bewegten, als Prostituierte diffamiert mit dem Argument, keine Frau habe zu so später Tageszeit draußen etwas verloren, weil es der moralischen Sitte der damaligen Gesellschaft widersprach. Der Frau wurden ein frivoles, leichtsinniges Verhalten und eine infolgedessen provozierte, gewollte Vergewaltigung unterstellt, und diese Unterstellung galt als rechtliche Legitimation für ihre Hinrichtung.¹⁴⁵

Die Erwähnung der mittelalterlichen Praxis mag weit hergeholt und für die Entwicklung der Motivik von Darstellungen sexueller Gewalttätigkeit nicht relevant erscheinen. Die Beispiele verdeutlichen jedoch, dass meist verschiedene Perspektiven im Widerspruch zueinander stehen und sich bereits im Mittelalter einige der Klischees manifestierten, die teils immer noch präsent sind und auf die später Bezug genommen werden soll. Ferner lassen sich gewisse Parallelen zum modernen gesellschaftlichen sowie juristischen Verständnis erkennen. Bei sexueller Gewalt handelt es sich um eine Straftat, die wie jede andere auch einem Täter bewiesen werden muss und der Tathergang oftmals schwer zu rekonstruieren ist. Die Opfer müssen jedoch ebenfalls erklären, wie es zur Tat gekommen war und bezeugen, wie sie sich verhalten haben – verbal und physisch –, um den Angreifer abzuwehren. Ferner müssen sie ausführen, welche zusätzliche Gewalt von dem Täter angewendet wurde, um die ungewollte Handlung durchzusetzen. An dieser Stelle soll nochmals auf das bereits zuvor angesprochene Problem der Uneindeutigkeit verwiesen werden; einerseits klagen Frauen Männer fälschlicherweise des Missbrauchs an, andererseits sind Vergewaltigungen innerhalb von Paarbeziehungen besonders schwer nachzuweisen. Gerichtliche Urteile der letzten Jahre zeigen, dass beide Fälle vorkommen.¹⁴⁶

Gewalt ist immer eine Form von Interaktion und Kommunikation im sozialen Kontext und allein diesbezüglich erfahrbar, erlebbar und vermittelbar. Diese soziale und sprachliche Dimension sexueller Gewalttätigkeit – sich Gehör zu verschaffen sowie nicht gehört zu werden – wird im Laufe der vorliegenden Arbeit immer wieder

¹⁴⁵ Miller/Biele 1993, S. 49f.

¹⁴⁶ Als aktuelle Beispiele sollen auf die Strafprozesse und die Freisprechungen des deutschen Fernsehmoderators Andreas Türck und des Schweizer Radiomoderators Jörg Kachelmann hingewiesen werden. Der Vorwurf an Türck im Jahr 2004, eine Bekannte vergewaltigt zu haben, wurde fallengelassen, nachdem die Glaubwürdigkeit des mutmaßlichen Opfers erheblich angezweifelt wurde. Das Gerichtsverfahren von Kachelmann, der 2010 angeblich seine damalige Freundin vergewaltigt haben soll, wurde 2011 aufgehoben. Kachelmann klagte im Anschluss auf Schadensersatz gegen seine Ex-Freundin und inszenierte sich als Justizopfer. Hildebrandt 2012.

aufgegriffen. Basierend auf einer Mischung von realen und fiktiven Handlungen entwickelten sich zahlreiche Klischees, welche Übergriffe auf Frauen und mit ihnen einhergehende Bewertungen teils immer noch verschleiern. Verena Zurbriggen spricht in Bezug auf diese existenten Klischees von drei Vorurteilen, die in der westlichen Gesellschaft am häufigsten auftreten: Die Verfälschung der Tatumstände, die Pathologisierung der männlichen Täter und die Schuldzuweisung an die weiblichen Opfer.¹⁴⁷

Das erste historisch bedingte Klischee besagt, sexuelle Gewalt werde überwiegend von einem fremden Täter ausgeübt, dem sogenannten „Stranger Rape“¹⁴⁸. Diese überfallartigen Vergewaltigungen werden gesellschaftlich und juristisch am eindeutigsten als Straftaten bewertet und führten zu einer Perpetuierung spezifischer Täter und Tatumstände¹⁴⁹: der Unbekannte, der allorts sein kann und Frauen in einem abgelegenen Park oder in einer dunklen Parkgarage auflauert und sie vergewaltigt. Frauen können immer und überall, insbesondere in der Öffentlichkeit, Opfer werden, so die Schlussfolgerung und Konsequenz für Frauen. Da jede Frau folglich potenziell Opfer sein kann, darf bei einer Mehrheit von Frauen Angst vor sexueller Gewalt im öffentlichen Raum vermutet werden.¹⁵⁰ Dies verstärkt einerseits ein ubiquitäres, soziales Unsicherheitsgefühl und beschneidet das Selbstbestimmungsrecht von Frauen, wenn sie im öffentlichen Raum allzeit Angst haben müssen, angegriffen zu werden. Andererseits impliziert diese These eine gewisse Mitschuld der Frauen, indem sie sich beispielsweise alleine nachts im öffentlichen Raum bewegen und somit einen Übergriff an diesen gefährlichen Orten provozieren. Es ist allerdings anhand empirischer Untersuchungen in den westlichen Industriestaaten belegt, dass der Großteil weiblicher Opfer nicht en passant im Hausflur überfallen wird, sondern die Frauen die Täter aus dem privaten Umfeld kennen.¹⁵¹ Es handelt sich meistens um einen Kollegen, Bekannten oder um den eigenen Partner, der gewalttätig wird. Je enger die Beziehung desto geringer ist die Anzeigenwahrscheinlichkeit durch das Opfer.¹⁵² Je näher die Frau ihren Angreifer

¹⁴⁷ Zurbriggen 1995, S. 302.

¹⁴⁸ Schneider 2009, S. 819.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 819.

¹⁵⁰ Weis 1982, S. 213.

¹⁵¹ Es gibt keine exakten Zahlen, die Dunkelziffer wird von den Kriminologen als sehr hoch eingestuft; bis zu hundertfach so hoch, wie die polizeilichen Meldungen zu derartigen Übergriffen sind. Schneider 1994, S. 34f.

¹⁵² Ebenda, S. 15.

kennt, umso wahrscheinlicher wird der Täter später behaupten, mit ihrer Zustimmung gehandelt zu haben, und umso seltener wird ihr das Gericht glauben.¹⁵³ Susan Schechter weist diesbezüglich über das Verhältnis weiblicher und männlicher Gewalt im sozialen Nahfeld nach, dass noch bis in die 1970er-Jahre hinein sexuelle Übergriffe innerhalb der Ehe kaum öffentlich thematisiert wurden, weil es rechtlich und gesellschaftlich nicht als Tatbestand galt.¹⁵⁴ Kam eine Tat vor das Gericht, so wurden die weiblichen Opfer oft als mitschuldig erklärt, da sie sich aggressiv oder frigide verhalten hätten und ihren ehelichen Pflichten nicht nachgekommen seien.¹⁵⁵ Lee Madigan und Nancy Gamble sprechen im metaphorischen Sinne von einer ‚zweiten Vergewaltigung‘, der gesellschaftlichen Missachtung und Stigmatisierung weiblicher Opfer, nachdem sie öffentlich von ihren Erlebnissen erzählt hatten.¹⁵⁶ Auch nach heutigem Verständnis wird der Umstand, dass Frauen ihre Angreifer meist persönlich kennen, bagatellisiert: Man(n) liest in der Zeitung darüber oder folgt kopfschüttelnd einer Berichterstattung im Fernsehen. Das Dunkelfeld der täglich stattfindenden, sexuellen Übergriffe auf Frauen, also die tatsächlich begangenen Straftaten, die aber nicht bekannt geworden sind und somit in keinerlei Statistik erscheinen, lässt die Vermutung zu, dass man(n) sogar im eigenen Umfeld ein Opfer kennt oder kennen müsste. Denn laut polizeilichen Statistiken zu ermittelten Sexualdelikten existiert bei weiblichen Opfern zu zirka 90 Prozent eine enge Vorbeziehung – ein Verwandtschafts- oder Bekanntschaftsverhältnis – zu dem männlichen Täter.¹⁵⁷ Der Journalist Peter Praschl formuliert diese Ambivalenz treffend in seinem Aufsatz *Wie sähe die Welt aus, wenn es keine Vergewaltigung gäbe? Ein Gedankenspiel*: „Wie soll man eine Welt ohne Vergewaltigungen beschreiben? Wahrscheinlich gliche sie der Welt, in der die allermeisten Männer

¹⁵³ Kurt Weis wertet in seiner Abhandlung Umfragen zu verschiedenen sexuellen Straftaten und deren gesellschaftlicher Bewertung aus. Weis 1982, S. 46-52.

¹⁵⁴ Schechter 1982, S. 46ff.

¹⁵⁵ „In case after case, women recounted that the police did nothing to help and often made the situation worse by encouraging the man’s violence or by minimizing and trivializing her injuries and fears.“ Ebenda, S. 25.

„It should be born in mind that except in the case of a very young child, the offence of rape is extremely unlikely to have been committed against a women who does not immediately show signs of extreme violence. [...] Watch out for the girl who is pregnant or late getting home one night; such persons are notorious for alleging rape or indecent assault. Do not give her sympathy.“ Zit. n. Firth, A. Interrogation, Police Review, 1975, in: Temkin 1989, S. 17.

¹⁵⁶ Madigan/Gamble 1991, S. 5f.

¹⁵⁷ Bundeskriminalamt 2008, S. 477.

leben: eine Welt, in der sexuelle Gewalt ein Abgrund ist, von dessen Existenz sie zwar wissen, in dessen Nähe das eigene Leben aber nie kommt.“¹⁵⁸

Zurbriggen erwähnt als ein weiteres Vorurteil zu den Umständen sexualisierter Gewalttätigkeit die sexuelle Motivation des Täters als dessen Rechtfertigung. Die männliche Lust als Erklärung für das Begehen der Tat leugnet jedoch, dass die sexuelle Gewalt vor allem auch eine Form der Machtausübung bedeutet. Betroffene Frauen sprechen vorwiegend von Abhängigkeit, Demütigung, Erniedrigung, Bestrafung und dem Gefühl, gesellschaftlich isoliert zu sein.¹⁵⁹

Sozialwissenschaftliche Untersuchungen belegen, dass das ausschlaggebende Vergewaltigungsmotiv nicht vordergründig ein sexueller Drang – im Sinne eines übersteigerten Lustempfindens – sei, sondern das Bedürfnis nach Beherrschung, Macht und Geltung darstellt.¹⁶⁰ Fälschlicherweise wird indes oftmals angenommen, dass männliche Triebtäter einen anormalen, krankhaften Sexualtrieb hätten. Die männliche Sexualstraftat wird gemeinhin als affektgesteuertes Gewaltverbrechen, so zum Beispiel als ‚Lustmord‘, interpretiert. Diese geschlechtsspezifische Zuordnung stellt jedoch eine kulturelle Erfindung der Moderne und keinen sexualbiologischen Sachverhalt dar. Der Begriff des ‚Lustmörders‘ trat zum ersten Mal 1885 im *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Zitaten aus dem Leipziger und Berliner Tagesblatt von 1880 auf und beschreibt den Lustmord als „erst neuerdings aufkommendes Wort“.¹⁶¹ Das Lexikon liefert die Definition des von Natur aus männlichen Gewaltverbrechers, der „aus wollust, nach vollbrachter notzucht“¹⁶² mordet. Zuvor gab es kein eigenständiges Wort für sexuelle Gewalttätigkeit von Männern gegenüber Frauen und verdeutlicht somit, dass Kultur und Medien den Begriff mitprägten. Dieser stilisierte Tätertypus fand um 1900 im Londoner Prostituiertenmörder, der den Namen ‚Jack the Ripper‘ erhielt, sein prominentestes Beispiel. Er inspirierte jahrzehntelang Künstler und Literate als Mythosfigur:¹⁶³ „It remains fundamentally true to say that Jack the Ripper inaugurated

¹⁵⁸ Praschl 2011.

¹⁵⁹ Walker 1994, S. 222ff.

¹⁶⁰ Zurbriggen 1995, S. 303.

¹⁶¹ Gradinari 2011, S. 37.

¹⁶² Der Begriff ‚Lustmord‘ im Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm online: http://urts55.uni-trier.de:8080/Projekte/WBB2009/DWB/wbgui_py?lemid=GA00001 (19.11.2010).

¹⁶³ Siebenpfeiffer 2002, S. 111. Siehe zu der kunsthistorischen Motivik des Lustmords Kapitel II.2.1.

the age of sex crime.“¹⁶⁴ Diese Charakterisierung als abnormaler, sexualpathologischer Triebtäter trifft jedoch vorwiegend nicht zu und impliziert, dass der männliche Täter triebgesteuert und somit krankhaft, also nicht oder nur eingeschränkt schuldfähig sei. Der triebtheoretische Ansatz, der von Sigmund Freud eingeführt wurde, wird heutzutage mehrheitlich abgelehnt, da er keine hinreichende Erklärung für sexuelle Gewalttätigkeit liefert. Die Theorie Freuds wurde früher allerdings oft missbraucht, um männliches Fehlverhalten zu legitimieren und besteht in erwähnten gesellschaftlichen Vorurteilen zu männlichem Sexualverhalten weiter.¹⁶⁵ Die Charakterisierung als kulturell sowie biologisch determinierter Sexualverbrecher bedingt das beständige Klischee, dass Männer ihre übersteigerte sexuelle Triebhaftigkeit nicht steuern können – ergo ‚Opfer‘ ihrer eigenen Triebe sind und oft ein geringeres Strafmaß erhielten.¹⁶⁶

Das dritte große Vorurteil, das sich in der modernen Gesellschaft entwickelte, belastet die Opfer und geht davon aus, dass sie an ihrer Vergewaltigung selbst eine Mitschuld tragen. Als Gründe dafür gelten, dass sie die Täter oftmals unbewusst oder bewusst verführen und so die Tat provozieren würden. Aufreizende Kleidung und laszives Benehmen der Frauen wurden und werden wiederholt als Ausrede für die Männer und als Schuldzuweisung an die Frauen bemüht. Beispielsweise wird die weibliche Attraktivität, das Verhalten von Frauen in der Öffentlichkeit (per Anhalter fahren oder nachts alleine unterwegs sein) oder das Tragen kurzer Miniröcke als Schuldfaktor beschrieben.¹⁶⁷ Im Bereich der populären Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts erfolgt vielfach eine Beschreibung männlicher Übergriffe auf Frauen im Kontext romantischer Liebe, welche die weiblichen Opfer zu willigen Komplizinnen macht. Heinrich von Kleists bekannte Novelle *Die Marquise von O...* (1807/08) beispielshalber wurde in der Forschung unterschiedlich bewertet, ob die unwissentlich zustande gekommene Schwangerschaft der Marquise auf eine Vergewaltigung im Zustand der Ohnmacht oder als Folge der Verführung geschah. Liest man Kleists Text jedoch als die Geschichte einer Vergewaltigung, so wird das

¹⁶⁴ Zit. n. Colin Wilson, in: Caputi 1987, S. 4.

¹⁶⁵ Schweikert 2000, S. 76f.

¹⁶⁶ ‚In dubio pro reo‘. Bohner/Eyssel/Pina/Siebler/Viki 2009, S. 19.

¹⁶⁷ Zurbriggen 1995, S. 305.

Verbrechen bagatellisiert wenn man bedenkt, dass die Marquise zu Ende der Geschichte ihren Vergewaltiger liebt und den Vater ihres Kindes heiratet.¹⁶⁸ Derartige literarische Erzählungen perpetuierten die Vorstellung, Gewalteinwirkung steigere die sexuelle Lust, jede Frau möchte im Grunde vergewaltigt werden – das „no means yes‘ syndrome“. ¹⁶⁹ Ferner existierte die Einstellung, eine Frau könne gar nicht gegen ihren Willen vergewaltigt werden.¹⁷⁰ Vor Gericht reüssierten die Täter oftmals mit dem ‚Erregungsargument‘, welches besagt, dass Frauen trotz verbaler und physischer Ablehnung vermeintlich eindeutige Zeichen der sexuellen Lust und Zustimmung gezeigt hätten.¹⁷¹ Susan Brownmiller spricht diesbezüglich vom sogenannten weiblichen cock-teasing als bekannte Ausrede und Rechtfertigung der Vergewaltiger, also das bewusste sexuelle Provozieren und Verführen des Mannes durch die Frau. „Because rape is an act that men do in the name of their masculinity, it is in their interest to believe that women also want rape done, in the name of femininity“¹⁷²; womit Brownmiller auf das Klischee der weiblichen Mitschuld an sexuellen Übergriffen verweist. Sie zitiert weitere Verbrämungen sexueller Gewalt: „All women want to be raped.“ „No woman can be raped against her will.“ „She was asking for it.“ „If you’re going to be raped, you might as well relax and enjoy it.“¹⁷³ Vanessa Munro und Liz Kelly sprechen diesbezüglich von einem „Teufelskreis der sexuellen Gewalt“. ¹⁷⁴ Ihnen zufolge bleibt sexuelle Gewalt aufgrund erwähnter kultureller Vorurteile und Glaubenssätze bestehen, die zu einer Rechtfertigung, Abstumpfung und Unterschätzung von sexueller Gewalt und realen Tatbeständen führen, der sogenannten „rape myth acceptance“¹⁷⁵.

¹⁶⁸ Dane 2005, S.235f.

¹⁶⁹ „Women who say no do not always mean no. It is not a question of saying no, it is a question of how she says it, how she shows and makes it clear. If she doesn’t want it she only has to keep her legs shut and she would not get it without force and there would be marks of force being used.“ Zit. n. einem Richter am englischen Cambridge Crown Court, in: Temkin 1989, S. 19f.

¹⁷⁰ Kurt Weis belegt anhand von Statistiken die öffentliche Meinung über die ‚technische Unmöglichkeit‘ einer Vergewaltigung. Diese Annahme war nicht nur in der Gesellschaft, sondern ebenfalls in juristischen und medizinischen Kreisen weitverbreitet. Weis 1982, S. 53ff.

¹⁷¹ Ebenda, S. 89.

¹⁷² Brownmiller 1975, S. 311f.

¹⁷³ Ebenda, S. 311f.

¹⁷⁴ Munro/Kelly 2009, S. 281ff.

¹⁷⁵ Brown/Horvath 2009, S. 331.

1.4 Die Rechtslage in Europa und den USA

Um künstlerische Repräsentationen sexueller Gewalttätigkeit analysieren zu können, ist zunächst eine kurze Auseinandersetzung mit der jeweils geltenden Rechtslage notwendig. Im heutigen westlichen Verständnis ist sexualisierte Gewalt eine Form, die bewusst und gezielt auf die Verletzung der sexuellen Integrität und des Intimbereichs eines Menschen abzielt.¹⁷⁶ Die ausgeübte sexuelle Gewalt führt in der Regel zu einer physischen, psychischen und/oder sozialen Verletzung des Opfers. Allgemein gesprochen schützt die Europäische Menschenrechtskonvention das Selbstbestimmungsrecht über den eigenen Körper, die physische und psychische Integrität des Einzelnen (Art. 8 Abs. 1 EMRK). In Zusammenhang mit der körperlichen Unversehrtheit gilt das Recht auf Achtung der sexuellen Selbstbestimmung als Teil des Privatlebens.¹⁷⁷ Die vom Täter ausgeübte Gewaltanwendung oder -drohung ist hierbei maßgeblich für die Tatverurteilung. Auch heute allerdings besteht noch eine gewisse Diskrepanz zwischen der juristischen und gesellschaftlichen Auslegung sexualisierter Gewalttaten; Die Definition und die Bewertung sexueller Gewalthandlungen ist Gegenstand historischer Veränderung und abhängig von unterschiedlichen kulturellen Lebens- und Denkweisen. Sie veranlasst, welche Handlungen kriminalisiert und skandalisiert, und welche zu Normalität erhoben werden beziehungsweise im gesellschaftlichen Verständnis auslegungsbedürftig sind.¹⁷⁸

Sexualität im Allgemeinen war bis in die Mitte des letzten Jahrhunderts ein weitestgehend unerforschtes und tabuisiertes Feld – dies traf natürlich in gesteigerter Form für das Gebiet der sexuellen Gewalt zu. Ab Mitte des 20. Jahrhunderts rückte in Europa und den USA die Problematik des sexuellen Missbrauchs, unter anderem auch innerhalb von Familien, in das öffentliche Interesse. Die deutsche Rechtsgeschichte der Sexualdelikte reicht bis an die Anfänge der menschlichen Kulturgeschichte zurück und ist in ihrem Verlauf durch zahlreiche Neu- und Entkriminalisierungen gekennzeichnet.¹⁷⁹ In Deutschland kam es jedoch erst im Jahr 1974 zu einer bedeutenden juristischen Verschiebung von der damalig

¹⁷⁶ Zuckerhut 2011, S. 24.

¹⁷⁷ Grabenwarter 2009, S. 199f.

¹⁷⁸ Grubner 2011, S: 8.

¹⁷⁹ De la Fontaine 2009, S. 7.

allgemeingültigen Moralvorstellung hin zur sexuellen Integrität des Individuums: Der 13. Abschnitt des Strafgesetzbuches (StGB), der zuvor mit ‚Verbrechen und Vergehen wider die Sittlichkeit‘ betitelt war, wurde in ‚Straftaten gegen die sexuelle Selbstbestimmung‘ umbenannt. Erhebliche sexuelle Handlungen, die gegen den Willen des Opfers geschehen und im Rahmen des § 177 1 StGB festgesetzt sind, lauten unter anderem: Vaginaler Geschlechtsverkehr, analer oder oraler Verkehr, Betasten der Scheide und der Brüste des Opfers, Einführen von Gegenständen in Vagina oder Anus des Opfers, Berühren oder Drücken des Gesichts des Opfers gegen den Penis des Täters.¹⁸⁰

Relevant für die Untersuchung und den hierfür gewählten Zeitraum ab 1990 ist die erneute Änderung des Sexualstrafrechts seit den 1990er-Jahren: Zahlreiche Reformen und Gesetzesänderungen in Bezug auf sexuelle Straftaten wurden zum Schutz der Opfer vorgenommen: So wurde der Tatbestand der Vergewaltigung (§ 177 StGB) und der sexuellen Nötigung (§ 178 StGB) zu einem Sachverhalt zusammengeführt und um eine weitere Alternative, die der Nötigung unter Ausnutzung einer schutzlosen Lage, ergänzt. Zuvor galt die körperliche Zwangswirkung und Gewaltanwendung vom Täter als Strafbarkeitslücke, wenn das Opfer aus Angst oder starr vor Schrecken keinen Widerstand entgegensetzen konnte. Dabei galt auch ein ausdrückliches ‚Nein‘ des Opfers als nicht ausreichend für eine Tatverurteilung.¹⁸¹ Heutzutage ist der Wille des Opfers maßgeblich entscheidend für den Straftatbestand; Abwehrhandlungen des Opfers sind hierbei nicht zwingend erforderlich. Wenn das Opfer mit den sexuellen Handlungen nicht einverstanden ist, und der Täter den geleisteten oder erwarteten Widerstand seines Opfers mit körperlicher Gewalt überwindet, so liegt nach §177 Abs.1 Nr.1 StGB eine Strafbarkeit vor.¹⁸² Des Weiteren wurde beispielsweise die ‚Vergewaltigung in der Ehe‘ 1997 strafrechtlich anerkannt, wodurch der Bewusstseinswandel über geschlechtliche Gewalt im privaten Nahraum auch in der Gesetzgebung Berücksichtigung fand und einen möglichst umfassenden Schutz der Freiheit der sexuellen Selbstbestimmung bieten sollte.¹⁸³ Im Jahr 2004 wurden die Strafrechtsreformgesetze in Bezug auf

¹⁸⁰ De la Fontaine 2009, S. 36.

¹⁸¹ Hermann-Kolb 2005, S. 13ff.

¹⁸² Menzel 2008, S. 450.

¹⁸³ Ferner wurde in der gesetzlichen Änderung die Tatbestände geschlechtsneutral formuliert, so dass nun auch Männer Opfer einer Vergewaltigung sein können. Ebenda, S. 449.

sexuelle Nötigung und Vergewaltigung mit Todesfolge ausgeweitet und der Strafraum erhöht.¹⁸⁴

Auf internationaler Ebene verabschiedete die UNO-Generalversammlung 1993 das Abkommen zur Beseitigung der Gewalt gegen Frauen (CEDAW – Committee on the Elimination of Discrimination against Women); die sexuelle Ausbeutung, genitale Verstümmelung, Vergewaltigung in der Ehe oder Misshandlung im sozialen Nahraum, Zwangssterilisation sowie staatlich geduldete körperliche, psychische und sexuelle Gewalt als Menschenrechtsverletzungen.

Der Strafbestand der Vergewaltigung wird in den USA gemeinhin mit ‚Rape‘ gleichgesetzt. In Amerika jedoch ist das Strafrecht zu sexueller Gewalt nicht einheitlich geregelt, da über 50 Rechtsquellen der verschiedenen Staaten existieren und diese sich teilweise von der deutschen Rechtslage des Bundesrechts unterscheiden.¹⁸⁵ Es kann folglich nur ein Überblick über die Entwicklung des amerikanischen Rechtssystems gegeben werden, das sich aus dem englischen Common Law entwickelte und in den 1960er Jahren zu dem Model Penal Code (MPC) führte, welches großen Einfluss auf das amerikanische Strafrecht hatte. Im MPC wurde ähnlich zum deutschen StGB der Tatbestand von ‚Rape‘ und ‚Sexual Intercourse‘ umfassend festgehalten. Klassisches Merkmal der Vergewaltigung ist hierbei die Anwendung von ‚force‘, die – wie bereits erwähnt – im Vergleich zu dem deutschen Begriff der Gewalt sprachlich anders definiert wird.

Ebenso wie in Deutschland kam es auch in den USA seit den 1970er Jahren zu Kritik an der herrschenden Rechtslage, die als nicht weitreichend genug empfunden wurde und in Folge zu Reformen von Sexualdelikten führte. Im Unterschied zum deutschen Rechtssystem ist der Begriff des Sexual Intercourse nicht einheitlich definiert und abhängig von Staat zu Staat. Ferner geht der subjektive Tatbestand bei den Sexualdelikten im MPC weiter als im deutschen Strafrecht und umfasst somit deutlich mehr Fälle als Vorsatzdelikt.¹⁸⁶ Unabhängig von nationalen Unterschieden und Gemeinsamkeiten in der Entwicklung des Strafrechts wird jedoch deutlich, dass in der heutigen westlichen Gesellschaft aus der rechtlichen Perspektive Sexualstraftaten in ihren unterschiedlichen Ausprägungen umfassend verurteilt werden.

¹⁸⁴ Hermann-Kolb 2005, S. 14f.

¹⁸⁵ De la Fontaine 2009, S. 50f.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 57.

1.5 Exkurs: Sexuelle Gewalt und internationale Frauenbewegungen

Da die Untersuchung von Darstellungen weiblicher Opfer, die von Männern bedroht und verletzt werden, nicht aus einer rein kunstwissenschaftlichen, sondern aus einer Perspektive erfolgt, die sozial- und kulturhistorische Aspekte zu der Frage um die Medialisierung von sexualisierter Gewalt vereint, soll im Rahmen eines Exkurses in den Diskurs feministischen Denkens, in wichtige sozialwissenschaftliche Entwicklungen und Standpunkte der gegenwärtigen Frauennetzwerke eingeführt werden. Hierbei geht es nicht um eine ausschließlich feministische Betrachtungsweise des Themas und der Kunst, sondern darum, dass bestimmte soziokulturelle Prozesse erwähnt werden sollen die dazu beigetragen haben, sexuelle Gewalt gegenüber Frauen als eine globale Angelegenheit in Gesellschaft, Kultur und Politik zu begreifen, und welche Kunstschaffende in ihren Werken reflektieren.

Die Wurzeln der aktuellen westlichen Geschlechterforschung gründen in den westeuropäischen Frauenbewegungen der 1960/70er-Jahre und einer einhergehenden geschlechtsspezifischen Thematisierung sexueller Gewalt in der Öffentlichkeit, die zum Aufbau erster Zufluchtshäuser und Hilfsreinrichtungen für Frauen führte. Ilse Lenz spricht von drei großen Wellen der weiblichen Mobilisierung.¹⁸⁷ Sie definiert die dritte, für die vorliegende Arbeit entscheidende Welle in Verbindung mit den globalen Netzwerken: Anfang der 1990er-Jahre rückte die sexualisierter Gewalt verstärkt in das Blickfeld der Frauenbewegungen mit dem Ziel, ‚das Private‘ öffentlich zu machen; eine Enttabuisierung und Politisierung der bis dahin überwiegend verborgenen sexuellen Gewalt gegenüber Frauen im Privatbereich. Sehr wichtig für die Konsolidierung der Frauennetzwerke waren erste internationale Publikationen und die Europäischen Frauenkongresse wie das Tribunal über Gewalt gegen Frauen im Jahr 1976 in Brüssel.¹⁸⁸ Diesen Frauenbewegungen ist es zu verdanken, dass öffentlich gegen einen gesellschaftlichen Konsens vorgegangen wurde, der unter anderem sexuelle Gewalt

¹⁸⁷ Die Sozialwissenschaftlerin spricht von insgesamt vier Phasen in der neuen Frauenbewegung, die sich überlagern: 1. Die Phase der Bewusstwerdung und Artikulation (1968–1975), 2. Die Phase der Pluralisierung und Konsolidierung (1976–1980), 3. Die Phase der Professionalisierung und institutionellen Integration (1980–1989), 4. Die Phase der Internationalisierung, Vereinigung und Neuorientierung (1989–2000). Lenz 2008a, S. 26ff.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 27.

in Intimbeziehungen als individuelle Privatangelegenheit ansah. „Gewalt gegen Frauen war in diesem Sinne einer der zentralen Bezugspunkte für die Parole ‚das Private ist politisch‘, mit dem Ziel, Männergewalt als Instrument zur Machtausübung und Verletzung von Frauenrechten sichtbar zu machen.“¹⁸⁹

Diese sogenannte Dritte Frauenbewegung begann nach bedeutenden Ereignissen wie beispielsweise dem Zweiten Golfkrieg und den Kriegen in Afrika, Asien und Jugoslawien mit der Intention, die Gewaltfreiheit im Zuge der Globalisierung und Internationalisierung als wesentliches Ziel der neuen feministischen Bewegungen zu definieren. Themen wie Sexismus im Alltag, sexuelle Gewalt in Ehe- und Paarbeziehungen, sexualisierte Folter und Massenvergewaltigungen in den Kriegen kamen vermehrt an das Licht der Öffentlichkeit und wurden auf der Weltfrauenkonferenz 1995 in Beijing im Zuge der Menschenrechtsdebatte verhandelt.¹⁹⁰ Diese dritte Frauenbewegung basiert, Lenz zufolge, auf den Ereignissen und Errungenschaften der vorangegangenen feministischen Generationen und wirkt sich bis in die Gegenwart aus, indem sich zunehmend eine Sichtweise durchsetzt, die den Abbau von Sexismus und sexualisierter Gewalt gegenüber Frauen als eine Aufgabe von Staat und Gesellschaft versteht und zu einer globalen, politischen, sozialen und kulturellen Angelegenheit der Öffentlichkeit macht.¹⁹¹

Ursprünglich wurde der Begriff Sexismus in den 1960er Jahren in der US-amerikanischen Frauenbewegung als Analogie zum Rassismus eingeführt.¹⁹² Im Unterschied zu dem ‚traditionellen Sexismus‘ der frühen Jahre definiert die neuere Geschlechterforschung seit Mitte der 1990er-Jahre den modernen Sexismus oder Pop-/Neosexismus, der insbesondere die fortgesetzte Diskriminierung von Frauen leugnet.¹⁹³ Der traditionelle Sexismus, der erstmals im Jahr 1977 definiert wurde, ist hauptsächlich geprägt durch drei Merkmale: die stereotypkonforme Betonung der Geschlechterunterschiede, der Glaube an die Minderwertigkeit der Frauen und die Befürwortung herkömmlicher Geschlechterrollen, welche im westlichen Verständnis als überholt gelten.¹⁹⁴ Auf die heutige Zeit übertragen bedeutet diese Form des

¹⁸⁹ Grubner 2011, S. 9.

¹⁹⁰ Schröttle 2001, S. 53.

¹⁹¹ Lenz 2008b, S. 917.

¹⁹² Salmhofer 2011, S. 364.

¹⁹³ Eckes 2008, S. 176.

¹⁹⁴ Benokraitis/Feagin 1995, S. 34.

Sexismus, dass die Diskriminierung von Frauen verleugnet, und die Ansicht vertreten wird, die Gleichberechtigung von Männern und Frauen sei bereits vollständig realisiert.¹⁹⁵ Gemeinsam ist dem traditionellen und modernen Sexismus die mehrheitlich negative Bewertung von Frauen und frauenrelevanten Themen.¹⁹⁶ In der Realität lassen sich zahlreiche Belege für das Fortbestehen von Sexismus in der gegenwärtigen Gesellschaft festmachen, worin sich eine Inkongruenz zwischen institutionellen, juristischen Normen, kulturellen Einstellungen und individuellem Verhalten offenbart.¹⁹⁷

In Bezug auf sexuelle Gewalttätigkeit kann der moderne Sexismus folglich mit den zuvor erwähnten, historisch verwurzelten Klischees und Vorurteilen zu sexueller Gewalt umschrieben werden, die immer noch latent in Gesellschaft und Kultur existieren. Trotz der Aufklärung prägt der anhaltende Rückgriff auf diese ‚Vergewaltigungsmythen‘ – unter anderem die mangelnde Glaubwürdigkeit und Mitschuld des Opfers und eine einhergehende Entlastung des Täters – den Diskurs, und somit die heutige Wahrnehmung und Beurteilung sexueller Gewalthandlungen an Frauen.¹⁹⁸ Zu Beginn des Jahres 2013 erfuhr die Sexismus-Debatte des zeitgenössischen Popfeminismus eine neue Belebung und eine aktuelle Brisanz, ausgelöst durch den Artikel von Laura Himmelreich im Magazin *Der Stern*. Die Journalistin beschreibt in ihrem Text das Verhalten des FDP-Politikers Rainer Brüderle gegenüber Frauen in der Öffentlichkeit als sexistisch¹⁹⁹ – vorgeworfen wurde Himmelreich jedoch im Nachgang, dass sie Brüderle in einem privaten Kontext, der Hotelbar, befragte und von den Fehlritten der Person Brüderle auf den Politiker schließt. „Die Aufregung um Brüderle wird abebben, so wie die um jedes Aufregerthema abebbt - der Sexismus jedoch wird bleiben“²⁰⁰, kommentiert Stefan Kuzany treffend die Diskussion, welche in ihrer medialen Debatte von der eigentlichen Thematik abgedriftet scheint.

Die Ambivalenz zwischen vermeintlich privater Angelegenheit und dem Versuch, gesellschaftsrelevante Themen öffentlich zu machen, wie es auch in Himmelreichs Bericht anklingt, ist ebenfalls das Anliegen der ausgewählten zeitgenössischen

¹⁹⁵ Six-Materna 2008, S. 124.

¹⁹⁶ Salmhofer 2011, S. 364.

¹⁹⁷ Eckes 2008, S. 175.

¹⁹⁸ Ebenda, S. 176.

¹⁹⁹ Himmelreich 2013.

²⁰⁰ Kuzany 2013.

Künstlerinnen und Künstler. Öffentlichkeit wird traditionell als einen Bereich wahrgenommen, der im Gegensatz zur Privatheit steht. Mit der traditionellen Rolle der Frau wurden Häuslichkeit und privates Leben verbunden. Im Unterschied dazu gehörten zur Aufgabe des Mannes außerhäusliche Aktivitäten und öffentliche Präsenz. Auf diese Weise wurden die Anliegen von Frauen, wie das Recht auf körperliche Unversehrtheit oder selbstbestimmte Sexualität, die als Privatsache galten, von Staat und Öffentlichkeit missachtet. Dieser Rollenverteilung sowie der Konstruktion von Öffentlichkeit und Privatheit nachzugehen war Ziel der neuen Frauenbewegungen, und fand so auch Eingang in den künstlerischen Diskurs. In Analogie zu den feministischen Bewegungen, sexualisierte Gewalt in einem größeren politischen Kontext zu deuten und öffentlich anzusprechen, waren diese Themen ebenfalls parallel ab den 1960er Jahren Inhalt einer neuen Kunstpraxis, der sogenannten ‚feministischen Kunst‘²⁰¹. Engagierte Künstlerinnen wie unter anderem Judy Chicago, Nancy Spero, Valie Export, Marina Abramović oder Martha Rosler kämpften seit den 1960/70er Jahren in den USA und in Europa gegen die Vormachtstellung der Männer auch in der Kunstwelt, der Fokus ihrer Werke lag auf geschlechtsbezogenen Angelegenheiten, private Alltagshandlungen und -objekte, sowie der Körper der Künstlerinnen, der zum Subjekt und Medium in ihrer Kunst wurde. Als Beispiel soll an dieser Stelle Suzanne Lacy erwähnt werden. Die Künstlerin brachte 1972 ein Künstlerbuch im Rahmen des Feminist Art Program am California Institute of Arts, gleichzeitig öffentlicher Ausstellungsraum und häuslicher Raum, heraus. In dem Buch *Rape is* formuliert die Künstlerin in sachlicher Sprache eine Bandbreite von Verhaltensweisen und Vorurteilen, die eine Vergewaltigung charakterisieren können. Das Buch wird von einem roten Siegel mit den Buchstaben ‚RAPE‘ verschlossen und muss vor dem Lesen aufgebrochen, ‚verletzt‘ werden. Auf jeder Doppelseite ist links die Äußerung ‚RAPE IS‘ zu lesen, rechts die Beschreibung von unterschiedlichen Situationen (‚RAPE IS/when your boyfriend hears your best friend was raped and he aks: What was she wearing?’).²⁰²

Ab den frühen 1990er Jahren positionierte sich der Feminismus neu und verband sich mit anderen, gesellschaftskritischen und politisch motivierten Bewegungen, die

²⁰¹ Der Begriff ‚feministische Kunst‘ ist in Anführungszeichen gesetzt, um die Schwierigkeit und den Diskurs seiner Verwendung in Bezug auf versteckte Ideologien und als eigenständige, ästhetische Kategorie anzudeuten. Phelan 2005, S. 19f.

²⁰² Ebenda, S. 96.

sich mit weiterführenden kulturellen Einflüssen von Rassismus, Sexismus, Klassismus oder Handicapismus auseinandersetzen.²⁰³ Losgelöst von der Debatte um die Opposition weibliche und männliche Kunst wissen die Künstlerinnen und Künstler, die im Folgenden analysiert werden, um den Kontext der frühen feministischen Phase und reflektieren diese bedeutenden ästhetischen und theoretischen Entwicklungen in ihren Werken. Die kunstwissenschaftliche Diskussion über ‚Kunst von Frauen‘, zu welchem Anteil Künstlerinnen in der Kunstsphäre und Kunstgeschichte präsent sind und ob Kunst geschlechtsneutral ist oder nicht, die insbesondere in den 1970/80er Jahren aktiv geführt wurde, bleibt hier ebenfalls ausgeklammert.²⁰⁴

2. Der weibliche Körper in der Kunst: Repräsentation und Rezeption

2.1 Heroische Bilder sexueller Gewalt – zur Tradition in der Kunstgeschichte

„Lustmord – Mordlust“²⁰⁵

Seit mehr als zwei Jahrtausenden ist Gewalt Gegenstand der künstlerischen und literarischen Repräsentation. Als Thema und Motiv kann sexuelle Gewalt auf eine lange Tradition in der Kunst- und Kulturgeschichte zurückblicken, welche vielfach in ihrer Darstellung banalisiert oder ästhetisiert wurde und den männlichen Part zum „heroischen Vergewaltiger“²⁰⁶ stilisiert. Derartige Bilder waren vor allem in der Renaissance und im Barock beliebt. Vornehmlich von Männern für Männer produziert, greifen sie traditionelle patriarchale Herrschafts- und Lustvorstellungen auf und können Klischees über sexualisierte Gewalttätigkeit perpetuieren.

Die Auffassung vom Mann als machtvollen Held und Sieger, der die Frau gewaltsam erobert, ist in seiner Darstellung eng verbunden mit seiner sexuellen Aggressivität, wie sie beispielsweise im Barock in Nicolas Poussins Werk *Raub der Sabinerinnen* gezeigt wird. Das Historiengemälde von 1637/38 bezieht sich auf eine Sage aus dem

²⁰³ Phelan 2005, S. 24.

²⁰⁴ Lisa Nochlin beispielsweise fragte 1971, warum es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben hat. Die amerikanische Kunsthistorikerin organisierte die Ausstellung „Women Artists 1150–1950“, die 1976/77 durch Los Angeles, Austin, Pittsburgh und Brooklyn tourte, um die kunsthistorische Nichtbeachtung weiblicher Kunschtchaffender aufzuzeigen sowie das Thema neu zu bewerten. Judy Chicagos Arbeit *The Dinner Party* (1974–79) zählt ebenfalls zu diesen frühen Werken, die eine ästhetische Verbindung zwischen der Kunstgeschichte und der Geschichte der Frauen reflektieren. Nochlin 1971; Phelan 2005, S. 21.

²⁰⁵ Büsser 2000.

²⁰⁶ Die Feministin Susan Brownmiller thematisierte als Erste den Begriff des heroischen Vergewaltigers. Brownmiller 1975, S. 34ff.

antiken Rom, als die Römer aufgrund akuten Frauenmangels um ihre Nachkommen fürchteten und in Folge unverheiratete Mädchen aus dem Nachbardorf stahlen und zur Ehe zwangen. Die Geschichte erzählt drastisch von brutalen Kriegen um das weibliche Geschlecht sowie der finalen Versöhnung beider Völker, als sich die Frauen zwischen die Fronten – auf der einen Seite ihre Väter und Brüder, auf der anderen Seite ihre Männer und Söhne – stellten und um Beendigung des Kampfes baten. Deutlich bekannter als das historische Kriegsgeschehen ist der Moment des Frauenraubs, welcher immer wieder anschaulich dargestellt wurde und sinnbildlich für die gewaltsame Unterwerfung eines Volkes steht – jedoch weder die Unterjochung der Einwohner, noch den implizierten Akt einer Vergewaltigung zeigt, sondern das tatkräftige Zupacken und Verschleppen der Frauen. Die Frauen werden von den Männern in die Luft gehoben, hilf- und machtlos strecken und verdrehen sie ihre Körper. Norman Bryson äußert zu dem Gemälde: „If rape tends to be a double violation of women, first in the act and secondly in what social agencies have so often made of rape re-presenting it, then Poussin’s formalism is about as dehumanizing as the second type of violation can get.“²⁰⁷ Seine Aussage bezieht sich auf die gesellschaftliche Bewertung dieser zweiten Form der Verletzung; die Vorstellung, die durch derartige Bilder erzeugt werden kann, und zwar dass Frauen erobert werden wollen, dass das Einwirken von Gewalt die weibliche Lust steigern und dass sich die Frauen mit männlichen Übergriffen arrangieren würden. Der italienische Bildhauer Giambologna ging knapp 60 Jahre zuvor anhand seiner zweifigurigen Skulpturengruppe *Raub der Sabinerin* (1579) zum gleichen Thema noch einen Schritt weiter. Er löst das Motiv des gewaltsamen Raubes in einer ‚Figura Serpentinata‘ auf, die plastisch gewundene Wiedergabe der Figuren des Mannes und der Frau, die vielmehr eine elegante Allansichtigkeit im Raum und den Eindruck des Schwebens vermitteln sollte, als eine historische Szene zu erzählen oder gar zu kommentieren. Diese sogenannten Raptusgruppen waren von der Renaissance bis zum Klassizismus beliebte skulpturale Darstellungen, weil hier ein voyeuristischer Blick auf die unbekleidete, schöne Figur eines Frauenkörpers geworfen werden konnte, die sich dem Betrachter in Anmut präsentiert. Typische Gesten der

²⁰⁷ Bryson 1989, S. 154.

repräsentierten Frauen sind hierbei der zurückgebeugte Kopf, der Griff an den Kopf oder Arme, die vom Körper weggestreckt werden.²⁰⁸

Gotthold Ephraim Lessing äußert diesbezüglich zu der Darstellung und Darstellbarkeit von Schmerz, dass zu starker Schmerz den (weiblichen) Körper entstellen und Ekel erzeugen würde. Erst durch die visuelle Schönheit des gebändigten Schmerzes sei der Betrachter in der Verfassung, Mitleid und Hinwendung zu empfinden²⁰⁹ – um wieder in voyeuristischer Schaulust anzukommen.

Diane Wolfthal bezeichnet entsprechende Abbildungen, welche die zugrunde liegende literarische Erzählung in eine Geschichte der Verführung umformen, als „Heroic Rape as Erotica“²¹⁰. Eine große Anzahl frühneuzeitlicher Historiengemälde zeigen heroische Szenen, die einerseits sexuelle Gewalttätigkeit glorifizieren, andererseits die weiblichen Opfer in lasziven oder unterlegenen Posen abbilden und demzufolge die Schuld von den männlichen Tätern – und womöglich von den männlichen Betrachtern abkehren; Der erotische und verwundbare Körper der Frau wird somit öffentlich zur Schau gestellt. „‚Heroic’ imagery reinforces the idea that men are aggressive and shun negotiation, and women are weak and subordinate, [...] in order to prevent disorder, men must control them [the women]. Both types of representation serve the goals of patriarchy“²¹¹, kommentiert Diane Wolfthal heroische Darstellungen wie die von Poussin.

Die Ästhetisierung sexueller Gewalt zeigt die Frauen in ergebener Pose, die Art der heroischen Repräsentation geht mit der Annahme einher, dass der Gewaltakt zu einem glücklichen Ende führt. Ferner war es das Ziel der Künstler, kriegsrische Doktrinen zu erklären, erotische Bilder in einem historischen Kontext zu verbrämen und politische Machtgefüge der Aristokraten geltend zu machen.²¹² Die Begriffe Vergewaltigung oder sexuelle Gewalt fallen in der kunsthistorischen Beschreibung fast nie, sondern überwiegend beschönigende Beschreibungen wie ‚Verführung‘ oder ‚amouröse Begegnung‘. Wolfthal behauptet zu Recht, dass die Tendenz des Kunstgeschichtskanons darin besteht, erniedrigende Situationen in entrückter

²⁰⁸ Schmitz 1992, S. 8.

²⁰⁹ Zit. n. Gotthold Ephraim Lessing, in: Schröder 2011, S. 43.

²¹⁰ Wolfthal 1999, S. 18.

²¹¹ Ebenda, S. 182.

²¹² Ebenda, S. 9.

Schönheit darzustellen, um zu verführen und die abgebildete Tat salonfähig zu machen.²¹³

Dass eine eindeutige Bewertung derartiger Darstellungen und deren Inhalte nicht immer leicht vorzunehmen ist, zeigt beispielsweise das Gemälde *Rape Scene* des niederländischen Malers Christian van Couwenbergh von 1632. Das Werk aus dem 17. Jahrhundert zeigt die Darstellung einer schwarzen unbekleideten Frau, die auf dem Schoß eines nackten weißen Mannes sitzt, der sich wiederum auf einem ungemachten Bett befindet und die Frau an ihren Oberschenkeln festhält. Die Frau beugt sich von dem Mann weg, versucht sich in einer Abwehrgeste aus dem Griff des Mannes zu befreien und scheint gegen ihren Willen festgehalten zu werden und zwei weiteren Männern, die sich im Raum befinden, vorgeführt zu werden. In der kunsthistorischen Forschung tauchen unterschiedliche Titel und Beschreibungen des Gemäldes auf und verdeutlichen die Ambivalenz bezüglich des Motivs: das Werk wird als *Rape Scene*, *The Rape of the Negress* oder aber auch neutraler als *Three White Men and with a Negro Woman* oder thematisch vollkommen abweichend als *Washing of a Moor* bezeichnet.²¹⁴ Die Frage, ob eine Vergewaltigung – bevorstehend oder bereits geschehen – thematisiert wird oder nicht, lässt sich nicht beantworten. Verstörend an der Szene jedoch ist die sexistische und rassistische Präsentation der Frau und die Darstellung des linken Mannes, der als Repoussoir-Figur dient, auf das Geschehen auf dem Bett mit ausgestrecktem Finger zeigt und einlädt, den möglichen sexuellen Übergriff zu betrachten.²¹⁵

In der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts distanzieren sich Kunstschaaffende zum Teil von primär heroischen Szenen, die sexuelle Gewalt historistisch verbrämen. Die Tendenz, die sexuelle Gewalt nicht direkt darzustellen sondern in einem ästhetischen Kontext aufzulösen, wurde weitergeführt und zeigt sich beispielsweise in Edgar Degas' Werk *Intérieur* (ca. 1868/69), das auf den ersten Blick nicht als die Darstellung einer gewalttätigen Handlung zu deuten ist. Die Körperhaltung der Frau allerdings, am Boden kauern-kniend und sich von dem Mann abwendend, der im Halbdunkel die Tür versperrt, verweist auf bildtraditionelle Gesten des Schmerzes und der Erniedrigung. Ohne dass eine Gewalttat repräsentiert wird, lassen die verschiedenen Elemente des Bildes, wie beispielsweise das zwischen Mann und

²¹³ Wolfthal 1999, S. 9f.

²¹⁴ Ebenda, S. 189f.

²¹⁵ Ebenda, S. 191.

Frau liegende Korsett und der Verweis auf das Bett als Tatort des ehelichen Übergriffes, den Schluss zu, dass hier eine Vergewaltigung im häuslichen Kontext angedeutet wird.²¹⁶

Als Folge von historischer Fehlinterpretation und Verharmlosung sexueller Übergriffe setzte in der Moderne die Ästhetisierung des Vergewaltigers und Lustmörders ein. Reale Fälle von Sexualdelikten, von denen Romanciers in der damaligen Zeitung lesen konnten, dienten als Inspiration für Romane, Filme und Kunstwerke, die in ihrer kulturellen Ausformung Auswirkungen bis heute haben.²¹⁷ Im Gegensatz zu Darstellungen wie Degas', die den sexuellen Übergriff subtil andeuten, brachte beispielsweise die Künstlergeneration der Zeit des Ersten Weltkriegs expressive, eindeutige Werke hervor, welche die Männergewalt an einem weiblichen Opfer konkret zum Inhalt haben und den Täter oftmals als Sujet und als ästhetische Figur des Lustmörders zeigen. Im Umfeld der Berliner Avantgarde-Bewegung um 1910/20 und der allgemeinen Protestgeneration in der Kriegszeit, war wohl George Grosz der Erste, der das Sujet des Lustmords in seinen Texten und Bildern explizit thematisierte.²¹⁸ Das kulturelle Lustmord-Thema, wie zuvor erwähnt, ist charakterisiert durch die männliche Tötung eines weiblichen Opfers aus sexuellem Begehren; Der Täter, der „seine Opfer nicht *in* der Lust, sondern *aus* Lust mordet.“²¹⁹ Bildkünstlerisch taucht in den Frauenmord-Darstellungen insbesondere das Motiv des abgetrennten weiblichen Kopfes oder des Torso auf, die Zerstückelung der Darstellung des weiblichen Körpers, so etwa in Grosz' Werk *John, der Frauenmörder* von 1918 (Abb. 1). Grosz zeigt einen unbedeckten, fragmentierten Frauenkörper, deren Arme abgetrennt wurden und der Kopf nach hinten wegklappt. Auch formal deutet der Künstler den Mord an der Frau an, die flächige Bildstruktur ist gekennzeichnet durch eine kubofuturistische, zersplitternd anmutende Malweise, die bereits zum Kriegsbeginn in Italien aufgetaucht war, und die bildästhetisch den weiblichen Körper mit dem Lustmord verbindet. Als literarische Vorlage kann voraussichtlich der Groschenroman *Jack, der geheimnisvolle Mädchenmörder* (1897)

²¹⁶ Dane 2005, S. 133f.

²¹⁷ Bekannte zeitgenössische Filme und Literaturverfilmungen, die auf kulturelle Zeugnisse aus der Moderne zurückgehen, sind zum Beispiel *Das Schweigen der Lämmer* (1991), *Hannibal* (2000) oder *American Psycho* (2000), in denen der Lustmord als ein rein männliches Verbrechen fortgeschrieben wird. Siebenpfeiffer 2002, S. 116.

²¹⁸ Kunkler 2012, S. 309.

²¹⁹ Siebenpfeiffer 2002, S. 109.

von Guido von Fels, gesehen werden, der wiederum auf das reale Ereignis um 1888 zurückgeht, als der mutmaßliche Serienmörder Jack the Ripper mehrere Prostituierte in London ermordet und verstümmelt hat.²²⁰ Jack und John, die Frauenmörder, erhalten individuelle Namen, werden personalisiert und ermöglichen somit eine gewisse Identifizierung mit den männlichen Protagonisten. Die Darstellung des zerstückelten weiblichen Opferkörpers hingegen intendiert keine gestalterische Berücksichtigung der Opfer-Perspektive, sondern nutzt diese, um die männliche, übermächtige Täter-Figur zu fokussieren und das Motiv der männlichen Macht beziehungsweise Überlegenheit fortzuschreiben.²²¹

In Bezug auf die visuelle Zentriertheit auf den Täter unterscheidet Hania Siebenpfeiffer zwei Arten der bildkünstlerischen Ästhetisierung sexueller Gewalthandlungen, die Künstler Anfang des 20. Jahrhunderts bevorzugten: zum einen das Profil der ‚Kreatur‘, die aus einem animalischen, übersteigerten Sexualtrieb heraus mordet, und zum anderen das des ‚kalten Killers‘, der routiniert und kaltherzig seine Tat begeht. Beide Lustmord-Darstellungen charakterisieren den männlichen Täter als brutalen Serienkiller von Frauen, der ausschließlich aus sexuellem Begehren tötet. Als Beispiel für ersteres Profil lassen sich exemplarisch Otto Dix’ Bilder *Lustmörder (Selbstbildnis)* von 1920 und *Lustmord* (aus der Mappe: Tod und Auferstehung) von 1922 nennen (Abb. 2), als Beispiel für Zweites Christian Schads *Ein Vampir*. Dix’ früheres Gemälde zeigt ihn in seinem Selbstportrait als Lustmörder in expressiver Manier, der sein Opfer lustvoll und brutal verstümmelt hat und den abgetrennten Unterschenkel des Opfers triumphierend in die Luft hält.

Abgeschnittene Glieder und der Rumpf des Opfers sind im perspektivlosen Innenraum verteilt. Das Kreatürliche im Bild wird impliziert durch die Identifizierung des männlichen Künstlers als Selbstdarstellung mit dem männlichen Lustmörder, der als triebgesteuerter Mörder auftritt.²²² Dix’ Werk *Lustmord* hingegen zeigt allein das vom Täter zurückgelassene Opfer in der Pose nach der Tötung, blutverschmiert und bis zur Unkenntlichkeit verletzt. Der expressive Duktus der Zeichnung symbolisiert gewissermaßen die brachiale Kraft des Lustmörders und bringt die mit der Gewaltlust verbundene Sexualität im Bild zum Vorschein. Schads neusachliche Zeichnung der 1920er Jahre dagegen ist formal in feiner Linienführung exakt ausgeführt und zeigt

²²⁰ Künkler 2012, S. 304f.

²²¹ Ebenda, S. 358.

²²² Siebenpfeiffer 2002, S. 117.

eine männliche Figur als womöglich harmlosen Normalbürger, der Jedermann im Alltag, der eine gefesselte Frau mit dem Sezierbesteck zerlegt. In beiden Werken der Avantgarde wird das stereotype Bild des Lustmörders von zwei unterschiedlichen Täterfiguren ästhetisch vermittelt, welche für männlichen Abartigkeiten stehen: einerseits der triebgesteuerte Lusttäter, der von seiner Lust bestimmt wird, andererseits der berechnende Prototyp des frauenverachtenden Serienmörders, der gesellschaftlich integriert ist, aber als Sonderling nicht zu erkennen ist – oder wie Siebenpfeiffer beschreibt: „Während der Kreatur die ‚heiße‘, unbeherrschte, raubtierhafte Verfassung zugeordnet war, verkörperte der Killer den ‚kalten‘, beherrschten, chirurgischen Tätertypus.“²²³ Betont muss werden, dass sich auch Siebenpfeiffer in ihrer Analyse allein auf die Darstellung des Täters konzentriert und hierbei das weibliche Opfer und dessen Darstellung – beziehungsweise sein Fehlen im Werk – weitgehend außer Acht lässt.

In beiden Bildern verrät die Überzeichnung der physiognomischen Besonderheiten, „die Merkmale des Bösen“²²⁴ und die kriminelle Disposition des Täters, wodurch er ästhetisiert und infolgedessen in den Mittelpunkt gestellt wird. Die Konstruktion des kriminellen Menschen, erkennbar an charakteristischen Gesichtszügen, setzte Mitte des 19. Jahrhunderts ein und führte zu einer Darstellungstradition des Bösen in der Kunst. Bildtafeln typischer Verbrechercharakteristika und -physiognomien wurden in der Kriminologie herangezogen, um Täter anhand ihres Äußeren zu überführen. Diese Methode der Täterbeschreibung nach äußeren Merkmalen verweist auf das zuvor genannte Klischee der Pathologisierung, weshalb bildästhetische Inszenierungen eines Verbrechens auf mögliche implizite Klischees hinterfragt werden müssen.

Die Besonderheit und gleichzeitige Schwierigkeit der bildenden Kunst liegt in der statischen Wiedergabe eines Ausschnitts einer gewaltsamen Tat. Doch auch in der Momentaufnahme der bildlichen Gewaltdarstellung kann auf das Vorher und Nachher des gezeigten Augenblicks verwiesen werden; die Handlung im Bild, die implizit im Werk mitschwingt. Das visuelle Kommunizieren und Erzählen einer traumatischen Geschichte, die von den Rezipienten verstanden wird, kann beispielsweise anhand von Oskar Kokoschkas Werk *Mörder. Hoffnung der Frauen*

²²³ Siebenpfeiffer 2002, S. 117f.

²²⁴ Müller-Ebeling 2004, S. 301.

von 1909 veranschaulicht werden. Die expressionistische Zeichnung entstand parallel zu einem einaktigen Theaterstück von Kokoschka.²²⁵ Er inszeniert in der Zeichnung das Thema Lustmord sowohl formal als auch inhaltlich sehr dramatisch: Die Zeichnung ist flächig, scherenschnittartig und in grobem Liniengefüge angefertigt und präsentiert im Zentrum des Bildes die Figuration des männlichen Täters und des weiblichen Opfers, verschränkt durch den bevorstehenden Frauenmord. Die Linien und Schraffierungen wirken, als ob sie mit dem Messer, einem phallusartigen Symbol für männliche sexuelle Gewalt, in das Papier getrieben worden wären, vergleichbar mit dem gewaltsamen Eindringen des Mannes beim Geschlechtsakt. Der abgebildete Moment zeigt eine männliche Figur mit erhobenem Messer, die eine nackte, auf dem Boden liegende Frau mit dem Fuß und Hand niederdrückt, das Gesicht der Frau schmerzverzerrt. Im Hintergrund sind drei Zuschauer abgebildet. Die Szene lässt deutlich erahnen, was im nächsten Moment der Handlung geschehen wird; nämlich die Ermordung der Frau. In dem gleichnamigen Theaterstück geht es um die Figur einer Frau, die sich von einem Mann sexuell angezogen fühlt, obwohl sie weiß, dass er sie beherrschen will. Das Stück thematisiert den Geschlechterkampf selbst als gewalttätigen Kampf und wurde in der Zeit seiner Veröffentlichung als besonders expressionistisch beschrieben, vor allem aufgrund der Darstellung der Figuren, der „elementaren Typik der Personen“²²⁶.

Wie erwähnt, wird im Bild ein Moment der Gewalttat dargestellt, in Kokoschkas Zeichnung der Augenblick unmittelbar vor dem Zusteichen. In Film, Text und Theater hingegen kann sich die körperliche Expression in Zeit und Raum der Handlung entwickeln.²²⁷ Der im Bild festgehaltene Moment funktioniert in der statischen Abbildung jedoch ähnlich wie im bewegten Bild: Die gezeichneten Körperhaltungen, Bewegungsmotive und Gesichtsausdrücke der beiden Protagonisten symbolisieren das gewaltsam-sexualisierte Handeln und entsprechen der traditionellen kunsthistorischen Ikonografie, Leid, Schmerz und Aggression visuell darzustellen und in ein narratives Moment zu übersetzen. Im Bild werden die Posen und Haltungen vom bewegten Bild, in diesem Fall das Theaterstück Kokoschkas, entnommen; was mit der sogenannten ‚Eloquentia Corporis‘ beschrieben werden kann, die

²²⁵ Der Einakter wurde am 4. Juli 1909 von Kokoschkas Freunden als Improvisation uraufgeführt und erst danach verschriftlicht. Jahre später schrieb Kokoschka das Theaterstück um, sodass es heute in verschiedenen Versionen vorliegt. Jäger 1982, S. 217.

²²⁶ Ebenda, S. 216.

²²⁷ Darian 2007, S. 175.

Beredsamkeit des Körpers als ästhetische Ausdrucksform in der Schauspielkunst, welche die Körper und Bewegungen effektiv inszeniert.²²⁸ Die Körpersprache in der öffentlichen Wahrnehmung gibt Auskunft über die Intention des Kunstschaffenden, Gewalt und Leiden(schaft) darzustellen: „Überwältigung mittels des überwältigten Körpers, Impression mittels der Expression, codierte Körpersprache – zur Decodierung freigegeben.“²²⁹ Kokoschka wählte womöglich genau diesen Moment der Tat – vor der Tat – für seine Illustration des Theaterstücks, um den Rezipienten bereits bildästhetisch den Inhalt anzukündigen; die Deutungsperspektive des Lustmordes für das Stück *Mörder. Hoffnung der Frauen* wird durch die Abbildung somit vorweggenommen.²³⁰

Aby Warburg entwarf Anfang des 20. Jahrhunderts das kulturhistorische Modell der ‚Pathosformeln‘, welches ein Repertoire von Ausdrucksformen für Kunst und Literatur zusammenfasst, die emotionale Bewegung und inneres Ergriffensein beschreiben.²³¹ Diese ästhetischen Richtlinien und Parameter der Darstellung körperlicher Gewaltausübung und Schmerzerfahrung führten in Folge zu einer Tradition allgemein verständlicher Pathosformeln von Mimik und Gestik in der bildenden Kunst und somit zu einer Ästhetik der sexuellen Gewaltrepräsentation.

Zeitgenössische Kunstschaffende hingegen distanzieren sich meist bewusst von derartigen formenhaften Konventionen. Sie versuchen neue, eigenständige Strategien zu entwerfen, ein Abweichen der klassischen ästhetischen Normen, um tradierte Stereotypisierungen zu überwinden. Bei der Analyse der ausgewählten Werke soll die kunsthistorische Ikonografie und die traditionelle Motivik sexueller Gewalttätigkeit explizit hinterfragt werden – mit dem Ziel, Kunst zu diskutieren, welche die Thematik nicht in reißerischer oder verharmlosender Manier repräsentiert, die Stigmatisierung und Voyeurismus verhindern möchte. Eine Aktualisierung und die Abstraktion der Darstellung leidender Körper kann im Hinblick auf den Diskurs über eine zeitgenössische Wirkungsästhetik dazu beitragen.

²²⁸ Darian 2007, S. 175.

²²⁹ Ebenda, S. 175.

²³⁰ Jäger 1982, S. 225.

²³¹ Port 2005, S. 11f.

2.2 Der weibliche misshandelte oder tote Körper in der zeitgenössischen Kunst

„Experience of the body even at the simplest level is mediated by a presentation of the body, the body-image.“²³²

Die erotische Darstellung des nackten weiblichen Körpers nahm in der Kunstgeschichte seit jeher eine besondere Stellung ein und erhob den Körper zum ästhetischen Akt, der formal inszeniert wurde. Der konstruierte oder stilisierte Körper im Bild, der Schmerz und sexueller Gewalt ausgesetzt wird, ist ebenfalls ein bekanntes Sujet des kunsthistorischen Repertoires. Die gezeigte körperliche versehrte Weiblichkeit war einem Prozess von Mythisierung und Stereotypisierung unterworfen und präsentierte den weiblichen Körper zumeist in den bekannten Kategorien des ‚männlichen Blicks‘ auf das feminine Geschlecht und einer einhergehenden weiblichen Opferrolle. Unterstützt wurde diese Vorstellung von Männlichkeitskonzepten durch die bis in das 19. Jahrhundert hinein meist vorherrschende zentralperspektivische Bildgestaltung. Die traditionelle Leinwandfläche zeigte einen Ausschnitt der Welt, in dem die dargestellte Figur im Flucht- und Augenpunkt der Bildkonstruktion lag. In Bezug auf den weiblichen Akt wiesen Vertreter der feministischen Kunstkritik darauf hin, dass der zentralperspektivisch dargestellte Körper der Frau aus der bildgegebenen Distanz heraus wahrgenommen werden sollte, um den voyeuristischen Betrachter und sein Begehren im Bild unsichtbar zu machen.²³³ Die Darstellung des weiblichen Aktes als schöner, erotischer Körper, der gerne angesehen wird, steht ebenso in enger Verwandtschaft zu der Darstellung eines verletzten, leidenden Körpers: Das Zeigen wie das Wahrnehmen des ‚entsublimierten‘ Körpers, der abstößt, anstatt zu verführen, muss sich ebenfalls mit dem Vorwurf eines voyeuristischen Rezipierens auseinandersetzen.²³⁴

Der fragile Körper, der in Leid und Krankheit dar- beziehungsweise bloßgestellt wird, rückte im 20. Jahrhundert in das Blickfeld der Humanwissenschaften. Seit den 1990er Jahren beschäftigen sich zahlreiche Disziplinen der Kunst- und Kultur-, Literatur- sowie Sozialwissenschaften verstärkt mit dem Phänomen von Körperlichkeit und Körpersprache; Körper als individuelle oder symbolische

²³² Zit. n. Parveen Adams, in: Wolff 2003, S. 414.

²³³ Koch 2000, S. 90f.

²³⁴ Karabelnik 2004, S.143f.

Projektionsfläche und einhergehenden Fragen um Konstruktion, Repräsentation und Wahrnehmung.²³⁵ Insbesondere die künstlerischen Gemeinschaftsprojekte dieser Zeit, die sich aus postfeministischen, -kolonialen und gesellschaftstheoretischen Bewegungen formierten, hatten den menschlichen Körper „als Ort des Abfalls, des Missbrauchs, der Krankheit und des Traumas“²³⁶ als Inhalt ihrer Artikulation. Die Literaturwissenschaftlerin Silvia Bovenschen schreibt 1997: „So viel Körper war nie“²³⁷ und meint damit die ‚Rückkehr zum Körper‘, eine neue Verkörperung und Sichtbarkeit von Körperlichkeit in der bildenden, darstellenden Kunst und der Literatur.

Elisabeth Bronfen fragt diesbezüglich in ihrer Publikation *Nur über ihre Leiche* (erstmalig 1994) nach den Möglichkeiten der Wahrnehmung und Rezeption von Frauenkörpern in der abendländischen Kunst und Literatur am Beispiel von weiblichen Leichenrepräsentationen, der Verbindung von Tod, Weiblichkeit und Ästhetik.²³⁸ Die Literaturwissenschaftlerin beschreibt zwei mögliche Standpunkte, wie Reaktionen zu derartigen Bildern und Texten erfolgen können: Einerseits verweist sie auf eine ästhetische Rezeption, in welcher der leidende Körper eine ästhetische Transformation erfahre und somit losgelöst von einem realen Bezugssystem wahrgenommen und analysiert werden könne; „das Herauslösen des Körpers aus seiner realen Materialität und seinem historischen Kontext“.²³⁹ Andererseits existiere die Möglichkeit einer empathischen Wirkung, die sich „unter Ausschluß eines ästhetischen Schauens“²⁴⁰ mit der repräsentierten Situation und Person auf moralischer Ebene auseinandersetzt. Bronfen versucht eine denkbare Annäherung dieser beiden diametralen Standpunkte zu formulieren. Ihrer Ansicht nach ermöglicht die Todes- oder Leiddarstellung weiblicher Körper „eine notwendige Übersetzung des gewaltsamen Realen“²⁴¹: das Sinnbild des Todes und der Gewalt, welches zugleich identifizierend (aus Einfühlung und Mitleid), allegorisierend und distanzierend (zum Selbstschutz) wirken kann.

²³⁵ Mieszkowski 2008, S. 11.

²³⁶ Julia Kristeva thematisiert in ihrem Aufsatz *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1983) den Begriff der ‚Abjektion‘, das Erbärmliche, aus dem die ‚Abject Art‘ in den 1990er Jahren hervorging. Phelan 2005, S. 24.

²³⁷ Zit. n. Silvia Bovenschen, in: *Die Zeit*, Nr. 47, 1997: S. 63f.

²³⁸ Bronfen 2004, S. 62.

²³⁹ Ebenda, S. 64.

²⁴⁰ Ebenda, S. 64.

²⁴¹ Ebenda, S. 81.

Betont muss werden, dass die Thematik des sterbenden, toten, misshandelten oder leidenden Frauenkörpers in der modernen und zeitgenössischen Kunst meist nicht mehr (nur noch) in den Kategorien der schönen Leiche oder dem entrückten Dahinsterben dargestellt ist, wie es in Bronfens Analysen deutlich wird. Der zeitgenössische, ästhetische Diskurs um die Repräsentation des weiblichen Körpers löst sich von einem konkreten Medium und einer traditionellen Darstellungsweise und bezieht sich auf relevante Gewaltphänomene innerhalb der Gesellschaft, Kultur und Politik. Ferner betont Silvia Eiblmayer zu dem Spannungsverhältnis zwischen menschlichem Körper und Bild, dass der fixe Malerstandpunkt, und so auch der eindeutige Täterstandpunkt, der abendländischen Malerei längst aufgehoben sei und somit einen abstrakten Blick auf das Werk herausfordert.²⁴²

Es entwickelte sich ein transdisziplinärer Forschungsbereich mit dem Ziel, Ergebnisse aus der Emotionsforschung, der Philosophie, der Kunst-, Kultur-, Sozial- sowie Neurowissenschaften zusammenzuführen. Dieser soll die alltagsweltlichen, ästhetischen und imaginativ-empathischen Erkenntnisse zu der Wahrnehmung von Gewalt und Körperlichkeit in der Kunst – das „Körper-Sein“ und „Körper-Haben“²⁴³ ermöglichen. Übertragen auf zeitgenössische Werke, die sexuelle Gewalt gegenüber weiblichen Körpern reflektieren, bedeutet dies, dass der abstrahierende, von einem konkreten Standpunkt losgelöste Blick in Verbindung mit der Verletzung, Zerstörung und Fragmentierung von weiblichen Körpern steht. Die zeitgenössischen Körperbilder hinterfragen die kunsthistorische Tradition von eindeutiger Figuration, Inszenierung und Rezeption und öffnen das Werk für unterschiedliche Deutungsperspektiven, die einhergehen mit vielfältigen Darstellungs- und Artikulationsstrategien.

Die Repräsentation von weiblichen Körpern und deren Erfahrungen ist gekennzeichnet anhand unterschiedlicher sozialer, kultureller, symbolischer Ein- und Zuschreibungen, und ist immer auch geprägt von den jeweiligen Kontexten – private, öffentliche, reale und virtuelle Räume – in denen sie auftreten.²⁴⁴ Der repräsentierte

²⁴² Eiblmayer 1993, S. 66.

²⁴³ Das Thema ‚Körper sein – Körper haben‘ geht zurück auf den deutschen Philosophen Helmut Plessner (1965). In seiner Unterscheidung spricht er über den habenden Körper, die individuell-körperliche Dimension dessen. Der Körper als Handlungsinstrument also, mit dem aktiv Dinge und Bewegungen in Bezug auf andere Objekte oder Personen ausgeführt werden. Körper sein bezieht sich hingegen auf die Dimension des inneren Erlebens, der Körper als Träger des Willens und der Seele. Antoni-Komar 2001, S. 10f.

²⁴⁴ Karremann/Roder 2008, S. 136.

weibliche Körper in der zeitgenössischen Kunst ist folglich abhängig von der Rezeption sowie der subjektiven Wahrnehmung des eignen Körpers der Rezipienten; Der Körper also als Zeichenträger und -produzent, der in seiner Darstellung wohl nur in dem Zusammenspiel aus Sinn- und Deutungspluralität begriffen werden kann.

2.3 Exkurs: Die neue Emotionsforschung: Mitgefühl und Mitleid

„Though it be certain, that beauty and deformity [...] are not qualities in objects, but belong entirely to the sentiment, internal or external; it must be allowed, that there are certain qualities in objects, which are fitted by nature to produce those particular feelings.“²⁴⁵

Kunst kann in ihrer Rezeption unterschiedliche Emotionen entstehen lassen, die als das Zusammenspiel von Umwelteinflüssen und körperlichen Erfahrungen verstanden werden. Bei gewaltsamen Werken können im gesteigerten Maße emotionale Reaktionen wie Entsetzen, Schrecken, Angst, Mitleid oder Empörung hervorgerufen werden – „all diese Reaktionen der Rezipienten werden ausgelöst durch die verbale und bildhafte Beschreibung körperlicher Übergriffe“²⁴⁶. Emotionen in den Künsten sind erst seit einigen Jahren ein eigenes wissenschaftliches Forschungsgebiet, so zum Beispiel wurde 1996 das Frankfurter Graduiertenkolleg ‚Psychische Energien bildender Kunst‘ am Institut für Kunstgeschichte an der Goethe Universität Frankfurt gegründet, das sich auf das Gebiet der Emotionsforschung konzentriert und der interaktiven Verknüpfungen zwischen Objekt, Gehirn und Körper nachgeht.²⁴⁷ Ferner kann der interdisziplinäre Exzellenzcluster ‚Languages of Emotion‘ an der Freien Universität Berlin genannt werden, welcher 2007 ins Leben gerufen wurde mit dem Ziel, in über 20 Disziplinen die Beziehungen zwischen Emotionen und Sprache, Kunst, Kultur und Gesellschaft zu erforschen.²⁴⁸ Daniela Hammer-Tugendhat und Christina Lutter betonen, dass angesichts der zahlreichen Manipulations- und Überwältigungsstrategien in vielen zeitgenössischen Medien der kritische Affektdiskurs notwendig geworden ist, der neben den Kulturwissenschaften insbesondere die Kognitions- und Neurowissenschaften mit in die Debatte zu Affekten in der Kunst einbezieht.²⁴⁹

²⁴⁵ Zit. n. David Hume, in: Scheer 2004, S. 269.

²⁴⁶ Wertheimer 1986, S. 10.

²⁴⁷ Herding 2007, S. 7.

²⁴⁸ Siehe die Homepage des Instituts: <http://www.loe.fu-berlin.de>

²⁴⁹ Hammer-Tugendhat/Lutter 2010, S. 7.

Kunst kann positive wie negative Gefühle hervorrufen, sie kann Zorn, Wut, Ekel, Abscheu, Angst oder Mitleid provozieren und besitzt die Fähigkeit, emotional zu berühren. ‚Berührt werden‘ steht hierbei sprichwörtlich für das psychische sowie physische, schwer lokalisierbare Phänomen der Emotionen – die sogenannte ‚Gemütsbewegung‘ und das ‚Teilhaben-am-Gefühl-des-anderen‘ durch optische, haptische und akustische Sinnesempfindungen. Laut dem Soziologen Trutz von Trotha besitzt Gewalt eine physische Dimension und stellt eine „Wirklichkeit der Gefühle, der Emotionen, der sinnlichen Erfahrung und der Phantasie“²⁵⁰ dar. Diana König schreibt in Bezug auf die Repräsentation von Leid und Schmerz im Drama der darstellenden Kunst, dass, indem die Rezipienten sich auf das Spiel auf der Bühne mental einlassen, das Dargestellte zu einem körperlichen Erlebnis werden kann: das Mitleiden und Mitempfinden wird manifest; es geht sprichwörtlich ‚an die Nieren‘, ‚durch Mark und Bein‘ oder schlägt ‚auf den Magen‘.²⁵¹

Die emotionale Rezeption und Reaktion auf Werke der bildenden und darstellenden Kunst sowie der Literatur erfolgt somit über einen aktiven Informationsaustausch von unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen. Der Neuroradiologe Hans Hacker äußert, dass die sinnliche Verarbeitung von äußeren Reizen des Werks über dessen neuronale Registrierung, deren Verknüpfung mit Erfahrungen und Gedächtnisinhalten zu der Stimulierung im Gehirn, und somit zur bewussten Verarbeitung führt. Diese Reaktion kann unmittelbar als Gefühl oder Emotion wahrgenommen werden, oder als eine sogenannte Körpersensation, abgeleitet von dem englischen Wort ‚sensation‘ für Wahrnehmung – als bewusste oder unbewusste Reaktionen des Körpers.²⁵²

Physische Gefühlsreaktionen können einerseits durch Pathosformeln, Mimik und Gestik künstlerisch dargestellt werden, andererseits können die Werke psychisch, emotional rezipiert werden, weshalb zwischen den im Kunstkontext verwendeten Begrifflichkeiten Emotion, Gefühl, Affekt, Gefühlsempfindung und -ausdruck unterschieden werden muss. Alltagssprachlich werden Emotion, Affekt und Gefühl synonym verwendet. Klaus Herding schlägt jedoch beziehungsweise auf den Fachdiskurs vor, dass Gefühle und deren Auffassung eher individuell bestimmt sind, da sie sich meist nach innen richten und für sich selbst empfunden werden.

²⁵⁰ Zit. n. Trutz von Trotha, in: Keppler 1997, S. 391.

²⁵¹ König 2011, S. 273.

²⁵² Hacker 2007, S. 53.

Emotionen sind primär nach außen gerichtete Gefühlsäußerungen und somit stärker sozial verortet sind. Letztere sind erkennbar am Ausdruck; an sichtbaren Veränderungen des Körpers, in der expressiven Körpersprache.²⁵³ Die Definition und eindeutige Abgrenzung der Begriffe Emotion und Gefühl ist jedoch auch in der heutigen Forschung offen und teils umstritten, so Herding.²⁵⁴

Wie zuvor erwähnt, existiert in der bildenden Kunst eine gewisse emotionale Ausdrucksfähigkeit, die kulturhistorisch und ikonografisch bedingt ist und dazu dient, den Inhalt und die Botschaft der Werke zu entschlüsseln. Die künstlerischen Formeln der Physiognomik und Pathognomik, also das Erkennen der seelischen und körperlichen Verfassung durch die Beobachtung der Körperhaltung und -bewegung, gelten hierbei als eingängiges Formenrepertoire der mimischen und gestischen Studien zu sichtbaren Leid- und Schmerzdarstellungen, die im Kontext von Ästhetik und Moral angesiedelt sind und einen momenthaften Gefühlsausdruck im Werk manifestieren.²⁵⁵ Das kunsthistorisch etablierte Regelwerk von Affekt, Gesichtsausdruck und Körperhaltung diene insbesondere dazu, die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf ein Werk zu lenken und die moralische oder gesellschaftliche Bewertung des Inhalts zu erleichtern.

Die Erkenntnis der aktuellen Emotions- und Rezeptionsforschung jedoch entwickelt sich dahingehend, dass Leid und Schmerz, das individuelle sowie gesellschaftliche Erfahren traumatischer Erlebnisse wie beispielsweise sexuelle Gewalt in privaten und öffentlichen Kontexten, keinen eindeutig fassbaren, universellen Ausdruck hervorbringen müssen und können, um subjektiv empfunden zu werden. Selbiges gilt für die Darstellung sexueller Gewalttätigkeit in der Kunst. Im Folgenden sollen deshalb unterschiedliche Möglichkeiten vorgestellt werden, wie die Gefühle der Rezipienten, die eng mit dem eigenen Körperzustand verbunden sind, erreicht werden, auch wenn sich die zeitgenössische Kunst von einem geregelten Ausdrucksrepertoire der Affekte losgelöst hat. Martin Löw-Beer unterscheidet drei mögliche Arten einer Einfühlung der Rezipienten, um ihr emotionales Verstehen von Kunstwerken zu verdeutlichen.²⁵⁶ Ihm zufolge bestehe die erste Art der objektiven Einfühlung darin, dass die Wahrnehmung der dargestellten Situation in Abhängigkeit

²⁵³ Herding 2004, S. 7.

²⁵⁴ Herding 2007, S. 8,

²⁵⁵ Herding 2004, S. 11ff.

²⁵⁶ Löw-Beer 2004, S. 110ff.

von dem eigenen Erfahrungs- und Rezeptionshorizont erfolgt. Das Publikum interessiert weniger die Gefühle der dargestellten Figur, sondern es interpretiert die gezeigte Handlung in einem größeren gesellschaftlichen Gesamtkontext. Die zweite Möglichkeit sei die Einfühlung der Rezipienten aufgrund von Ähnlichkeiten. Die empathische Reaktion entsteht durch den persönlichen Bezug zu der gezeigten Szene, weil sie beispielsweise aus eigener Erfahrung vertraut ist. Die dritte Art der Einfühlung trete bei Szenen auf, die grundsätzliche, existenzielle Fragen aufwerfen; hier scheint die Einfühlung in Projektion und Imagination – zum Beispiel in die Rolle des Opfers – überzugehen.²⁵⁷

Fraglich ist, ob die emotionale Rezeption von Werken, die sexuelle Gewalt reflektieren, derart eindeutig voneinander abgegrenzt werden kann. Vielmehr erscheint es logisch, dass die Wahrnehmung bedingt ist durch gesellschaftliche und individuelle Faktoren wie der zugehörige Kulturkreis und die erlebten Erfahrungen; abhängig davon, ob die Rezipienten bereits selbst Gewalt erfahren haben oder durch nahestehende Person damit zu tun hatten, oder nicht. Dieser Aspekt wird insbesondere im Kapitel III.3.2 deutlich, da hier die Opfer gleichzeitig als Rezipienten und Mitgestalter der Kunstaktionen auftreten und somit das Mitgefühl und Mitleiden eng mit dem eigenen Erfahrungshorizont – und der Furcht, dass derartige Vorfälle (erneut) geschehen können – verbunden ist.

Werke, die menschliche Grenzerfahrungen wie Tod, Gewalt und körperliche Verwundung thematisieren und inszenieren, evozieren Emotionen auf unmittelbare Weise und generieren einen individuellen Zusammenhang zwischen Emotion, Rezeption und künstlerisch-ästhetischer Erfahrung.²⁵⁸ Die Philosophin Brigitte Scheer fragt in Bezug auf die Wirkung von Kunst, ob Gefühle denn urteilen können²⁵⁹, die Scheer mit drei möglichen Rezipientengruppen beantwortet: Sie unterscheidet die Gruppe derjenigen Personen, die ein emotionales Urteil von Kunst als irrational und unberechenbar verneinen; die zweite Personengruppe, die intuitiv auf einer persönlichen Ebene urteilt und durch ihr Gefühl reflektiert, weshalb das Gefühl als Indikator der Wertigkeit ‚des Besonderen‘ fungiert. Die dritte Gruppe von möglichen Antworten hingegen will einen strikten Dualismus von Emotion und Intellekt

²⁵⁷ Löw-Beer 2004, S. 112.

²⁵⁸ Franke 2004, S. 180.

²⁵⁹ Scheer 2004, S. 261.

vermeiden und erkennt eine selbstständige, emotionale Urteilsfähigkeit in Ergänzung zu einem rationalen Bewertungsprozess an, so Scheer.²⁶⁰ Emotionen allerdings sind genuin kulturell geprägt und können nicht in starre Muster der Vermittlung und Wahrnehmung gebracht werden. Sie sind vielmehr durch ihren sozialen Gebrauch ‚verkörpert‘ und werden laufend verändert und beeinflusst, was wie wahrgenommen und empfunden wird.²⁶¹

Für die im Folgenden behandelten Werke gilt deshalb das erwähnte konstruktive Zusammenspiel von Denk- und Wahrnehmungsvorgängen; das enge Verhältnis von Kognition und Emotion: „certain qualities in objects“²⁶², die ergänzend zur Vernunft durch Beobachtung und Erfahrung wirken. Das Erleben unterschiedlicher Emotionen – wie Überraschung, Schock, Unsicherheit, Angst, Mitgefühl – kann über die ästhetische Erfahrung der Werke hinaus einen Prozess der Reflexion und Bewertung der Inhalte anstoßen. Das Mitfühlen und Nachempfinden, durch Kunst angeregt, ist folglich nicht rational im Werk vermittelt, sondern durch das Kunsterlebnis selbst erworben.

III. Künstlerische Strategien

1. Inszenierung sexueller Gewalt gegenüber Frauen

1.1 Inszenierung im Bild

„Hey, wir sind Bilder an der Wand, wir sind nicht die Figuren selbst, wir sind deren Abstraktion.“²⁶³

Sobald skandalöse und schockierende Fotografien, die Gewalt zeigen, in der Presse und der Öffentlichkeit auftreten, entfachen sie Diskussionen über ihre Intention und Wirkung. Spiegeln sie die Realität wider, klagen sie diese an, oder evozieren sie Gewalt? Bilder haben eine starke Suggestionskraft inne; in Bezug auf sexuelle Gewalttätigkeit muss jedoch gefragt werden, in wieweit reale und fiktive Bilder die Vorstellungen über die Tat mitprägen.

Die Rolle und die Bedeutung des Bildes haben sich in der modernen Zeit stark verändert: Es wird angesichts seiner visuell-medialen Omnipräsenz in Kunst und Gesellschaft in neue Kontexte der situativen Repräsentation und Rezeption gestellt.

²⁶⁰ Scheer 2004, S. 261f.

²⁶¹ Hammer-Tugendhat/Lutter 2010, S. 9.

²⁶² Scheer 2004, S. 269.

²⁶³ Zit. n. Marlene Dumas, in: Karabelnik 2004, S. 140.

Die Tendenz der allgemeinen Art der Visualisierung bezieht sich nicht nur auf den Kontext des einzelnen Werks, sondern vielmehr auf Alltagsaspekte wie individuelle Wahrnehmungsprozesse und die Interaktion zwischen Kunstschaffenden und Rezipienten. William John Thomas Mitchell spricht in Bezug auf die Eigenheiten der zeitgenössischen Kunst von dem Modell eines ‚Pictorial Turn‘²⁶⁴, mit dem er den kulturellen Wandel hin zum Visuellen bezeichnet. Er meint damit das reflektierte Hinwenden zu den Werken, deren Macht und Analyse in Verbindung mit sozialen und politischen Fragen, das jedoch kein rein zeitgenössisches Phänomen sei. „Er [der Pictorial Turn] ist eher eine postlinguistische, postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Diskurs, Körpern und Figurativität“²⁶⁵ – das Werk als soziales und kulturelles Konstrukt also, welches erst durch die Rezipienten vollendet wird.²⁶⁶ Der Pictorial Turn proklamiert demzufolge einen erneuerten Status des zeitgenössischen Werks – abhängig von äußeren Faktoren wie dem zugehörigen Kulturkreis, dem historischen Kontext oder der subjektiven Wahrnehmungssituation.

Die Gewaltdarstellung in der bildenden Kunst ist beschränkt auf einen Moment der Handlung – im Unterschied zu Theaterstücken, Literatur, Filmen oder Musikstücken, in denen die gesamte Entwicklung der Handlung, und in Verschränkung der drei Dimensionen der Zeit, gezeigt werden kann. Veronika Darian unterscheidet vier möglichen Momente, in denen das gewalttätige Ereignis visuell im Werk festgehalten werden kann: erstens der Augenblick vor der Tat als Warnmoment, zweitens der Moment der faktischen Tat, drittens das Ergebnis nach der Tat und viertens, gewissermaßen als Lücke in der Repräsentation, der Verweis auf das Ereignis als ausgelassene Tat.²⁶⁷ Die im folgenden Abschnitt behandelten Werke beschränken sich vor allem auf den repräsentierten Zeitpunkt nach einem Angriff sowie die Auslassung der konkreten Tat. Trotz der Ausschnitthaftigkeit muss aber ebenso in der Kunstform des Bildes, das klassische traditionelle Medium der Kunstgeschichte, von einer prozesshaften, künstlerischen Strategie der Wahrnehmung und Imagination vor und nach der Momentdarstellung ausgegangen werden.

²⁶⁴ Im Jahr 1992 prägte W. J. T. Mitchell den Begriff ‚Pictorial Turn‘ in Anlehnung an den Begriff ‚Linguistic Turn‘, der 1967 vom Philosophen Richard Rorty eingeführt wurde und ebenfalls wie der Pictorial Turn eine theoretische Neuorientierung gesellschaftlicher Gegebenheiten impliziert. Mitchell 1997; Lüdeking 2005, S. 122.

²⁶⁵ Mitchell 1997, S. 18f.

²⁶⁶ Ebenda, S. 19.

²⁶⁷ Darian 2007, S. 175.

Der zentrale Aspekt der ersten hier vorgestellten künstlerischen Methode ist die Inszenierung der Topografie sexueller Gewalttätigkeit, der Beschreibung des Ortes in der Fotografie mit der Intention, visuell Dargestelltes und Wahrgenommenes zu hinterfragen. Dementsprechend wurden Fotografien ausgewählt, die sich mit Strategien der Inszenierung auseinandersetzen, also wie der Ort und das Geschehen der realen sowie fiktiven sexuellen Gewalttat künstlerisch repräsentiert und wahrgenommen werden kann. Das historisch und kulturell geprägte Medium Fotografie reflektiert unterschiedliche Arten, wie Gewalt, Leid und Tod technisch abgebildet wurde und wird. Hierbei geht es um die Untersuchung, inwiefern Fotografien die Realität der Tat fiktionalisieren können und die Vorstellung über sexuelle Gewalthandlungen visuell beeinflussen. Es wurden die Fotografien von Annika von Hausswolff und Joel Sternfeld ausgewählt, da beide Künstler Gewalttaten im öffentlichen Raum thematisieren, aber nur von Hausswolff die direkte Repräsentation der Opfer abbildet; Sternfeld hingegen arbeitet mit der Imagination der Tat.

Der zweite Teil des ersten Kapitels erweitert die Frage nach der Inszenierung sexualisierter Gewalt auf multimediale Darstellungsmethoden und beschäftigt sich einerseits mit der Performance als künstlerische Darbietung, andererseits mit dem künstlerischen Film. Das Publikum wird unbewusst oder bewusst in das Spiel rund um Realität, Fiktion und sexueller Gewalt involviert und ist in seiner Präsenz sowie Reaktion für die künstlerische Vorgehensweise von Bedeutung.

1.1.1 Zur Funktion der Darstellung des weiblichen Leichnams im Rahmen der ästhetisierten Landschaft

„Hey Buster! What Do You Know About Desire?“²⁶⁸

Zuerst soll die Serie *Back to Nature* (1993) der schwedischen Künstlerin Annika von Hausswolff analysiert werden. Ihre großformatigen Fotografien zeigen abgeschiedene, alltägliche Landschaften, die sie als Schauplätze brutaler Verbrechen gegenüber Frauen arrangiert. Die weiblichen Opfer scheinen leblos auf dem Boden zu liegen; nackt, zum Teil bekleidet oder bedeckt, vermutlich wie sie der Täter zurückgelassen hat. In ihrer fotografischen Inszenierung von Frauenleichen ist

²⁶⁸ Titel des Werks von Annika von Hausswolff: *Hey Buster! What Do You Know About Desire?*, 1995, Abb. 3.

von Hausswolffs Serie ein geeignetes Beispiel um sich mit der Frage zu beschäftigen, wie die Darstellung weiblicher Körper, trotz offensichtlicher Verwehrtheit, einer voyeuristischen Rezeption entgehen kann.

Das Zitat *Hey Buster! What Do You Know About Desire?* ist der Titel einer ihrer Fotografien, auf der ein Deutscher Schäferhund neben einem offenbar toten Menschen am Strand abgebildet ist (Abb. 3). Spuren im Sand umgeben den regungslosen Körper. Obwohl weder erkennbar ist, dass es sich um eine Frau handelt, noch dass sie Opfer sexueller Gewalt geworden ist, wird das Geschehene in Kombination mit dem Titel mit einer Vergewaltigung assoziiert, die sich womöglich zuvor ereignet hat.²⁶⁹ Der Leichnam ist mit einer Decke verhüllt, nur die nackten Füße des Opfers ragen hervor. Der Hund liegt mit gespitzten Ohren in seiner Nähe und hat seine Aufmerksamkeit auf etwas oder jemanden außerhalb der Bildfläche gerichtet. Das Werk liefert jedoch keine Antwort auf das, was der Person zugestoßen sein könnte, und lässt die Rezipienten allein mit ihren Fragen. Wer ist der angesprochene ‚Buster‘? Der Bursche, der Täter, der Zeuge? Wessen Lust ist außer Kontrolle geraten, und was hat das Dargestellte mit Lust zu tun? Welche Rolle wird dem Publikum der Szene zuteil?

„Anything can happen, anything can have happened“²⁷⁰, kommentiert John Ajvide Lindqvist von Hausswolffs Fotografien. Die Rezipienten können lediglich anhand der angespannten Körperhaltung des Hundes mutmaßen, was passiert sein könnte, und richten umso konzentrierter und neugieriger ihren Blick auf die dargestellten Protagonisten. Der Blick wird jedoch von der Repoussoir-Figur, hier der Hund, nicht erwidert. Anhand von Mimik und Gestik des Dargestellten – in diesem Fall die des Hundes – wird versucht zu erraten, was in der Szene geschieht beziehungsweise geschehen ist. Nicht der Blick des Hundes aus dem Bild erzielt die größte Wirkung auf das Publikum, sondern am stärksten affiziert, dass der Hund etwas außerhalb des Bildes befindliche fixiert, etwas das den außenstehenden Rezipienten im Bildfeld verwehrt bleibt. Diese Gebärde der Spannung und Aufmerksamkeit suggeriert die Glaubwürdigkeit der dargestellten Szene: Wolfgang Ullrich verweist in einem Artikel zu der Thematik *Sehen und gesehen werden* auf Jeff Walls Arbeit *Movie Audience*

²⁶⁹ In allen bekannten Beiträgen über *Back to Nature* gehen die Verfasser bei den dargestellten Körpern von Leichnamen von Frauen aus, die vor ihren Tod vergewaltigt worden sind, siehe z. B. Lindqvist 2008, Hayden 2008, Lind 1999, Birnbaum 1997, Cornell 1996.

²⁷⁰ Lindqvist 2008, S. 42.

von 1979, in dem die Porträtierten ebenfalls auf etwas außerhalb des Bildes blicken, und nicht direkt in Richtung der Rezipienten schauen – als Strategie des Künstlers, die Neugier zu intensivieren und Authentizität vorzugeben.²⁷¹

Von Hausswolffs Aufnahmen werden mit dem Ereignis einer vermutlich zuvor geschehenen Gewalttat assoziiert, ohne Konkretes zu sehen: Zum unfreiwilligen Voyeur der Situation gemacht, werden die Beobachter an das Dargestellte gebunden und widmen der Sache ihre Aufmerksamkeit; fühlen sich womöglich als Mitwisser, ohne jedoch im Klaren darüber zu sein, welchen Teil der Geschichte sie bezeugen und welchen ihnen die Fotografie verwehrt.

Von Hausswolffs Werke zeigen den inszenierten Moment nach einer gewaltsamen Tat: liegende, schwimmende und verdrehte Frauenkörper inmitten einer Landschaft, die sich dem Blick präsentieren, ohne jedoch die Tat direkt zu zeigen. Sie sind nackt oder nur teils bekleidet, während die Gesichter verdeckt und somit die Identitäten anonym bleiben (Abb. 4). Die nüchterne Atmosphäre, die schonungslose Präsentation der weiblichen Körper mag an Tatorte und deren Dokumentation erinnern – Schauplätze eines Verbrechens, bevor sie entdeckt werden und die Polizei mit ihrer Ermittlung beginnt. Die Künstlerin selbst gibt an, von Tatortfotografien in Polizeimagazinen wie *The Nordic Criminal Chronicles* inspiriert worden zu sein, die dokumentarische Fotografien von Schauplätzen abbilden, an denen sich Verbrechen ereignet haben, und welche sie als junges Mädchen heimlich und fasziniert angeschaut hat.²⁷² Die Fotografin Heide Behrens, die für das Landeskriminalamt Berlin kriminaltechnische Fotografien macht, äußert, dass die Aufgabe der kriminaltechnischen Tatortfotografie sei, Spuren sichtbar zu machen, zu sichern und gerichtsverwertbar zu dokumentieren. „Eine objektive Beurteilung eines Sachverhaltes wird anhand der Aufnahmen ermöglicht und erleichtert“²⁷³; in Abgrenzung zu der Studiofotografie, die mit unterschiedlichen fotografischen Techniken Objekte arrangiert und für polizeiliche Gutachten im Bild zusammenfügt.

²⁷¹ Ferner erwähnt Ullrich das berühmte Medienfoto *The Situation Room*, welches den Moment zeigt, als Präsident Obama und sein Regierungsstab in Washington angeblich die gezielte Ermordung Osama Bin Ladens in Pakistan auf einem Bildschirm verfolgen, den die Rezipienten aber nicht zu sehen bekommen. Eine in höchstem Maße arrangierte Szenerie eines Gruppenfotos, wie Ullrich betont, die Authentizität und Anteilnahme am Dargestellten sowie Vertrauen in die präsidentialen Entscheidungen suggerieren will. Ullrich 2011, S. 48.

²⁷² Zit. n. Annika von Hausswolff, in: Lindqvist 2008, S. 41.

²⁷³ Kriminalpolizei 2000.

Ähnlich der Aufgabe der forensischen Kriminalpolizei, die nach den Umständen und dem Hergang einer Straftat fragt und Fotografien als Beweismittel heranzieht, sind die Rezipienten in einen Prozess der mentalen Rekonstruktion eingebunden. Es handelt sich bei von Hausswolffs Werken jedoch keineswegs um eine Fotodokumentation realer Taten, die distanziert und sachlich analysieren werden können, sondern die Künstlerin stellt diese Szenen für ihre Aufnahmen nach. Von Hausswolffs Fotografien ermöglichen eben keine „objektive Beurteilung eines Sachverhalts“²⁷⁴. Ferner dürfen beziehungsweise sollen Fotografien realer Verbrechen nicht in der Öffentlichkeit, im Kunstkontext verbreitet werden. Von Hausswolffs Serie verweist vielmehr auf eine Reauthentisierung fiktiver, inszenierter Ereignisse, die trotz offensichtlicher Simulation nicht ihre Wirkmacht verliert und unangenehme Gefühle, Neugier und Schockmomente evozieren kann. Die dargestellten ortspezifischen Ereignisse sind zwar inszeniert, könnten aber wahr sein beziehungsweise geschahen bereits in ähnlicher Form irgendwo und irgendwann. Sie erscheinen somit als eine Art von Realität, die den Rezipienten vertraut ist, von der sie gehört oder aus den Medien erfahren haben. Die Vorstellung, nichtsahnend bei einem Waldspaziergang am Wegrand auf eine weibliche Leiche mit heruntergelassener Hose zu stoßen (Abb. 4), kann traumatisierend sein und besitzt trotz ihrer Inszenierung grausame Aktualität.

Die Darstellung des Körperlichen als ikonografisch bedeutsamer Bereich der Kunstwissenschaft erlaubt die Möglichkeit des Zugriffs auf den Körper beziehungsweise behutsamer ausgedrückt: die Wahrnehmung und Beurteilung durch die Rezipienten.²⁷⁵ Malin Hedlin Hayden betont, dass sie sich folglich in die Position des Voyeurs und Täters einfühlen können: „Positioned as viewer of these images one suddenly becomes aware of even more than the documentation of torture; one is now subjected to the perpetrator’s gaze and is forced to be the proxy of the abuser who, so to speak, *takes the fetish*.“²⁷⁶ Von Hausswolff spielt insbesondere mit den unterschiedlichen möglichen Emotionen, die bei der Rezeption der Fotografien entstehen können. Die Leichen sind zum einen nüchtern, in schonungslosem Licht und eindeutiger Pose (Abb. 4), inszeniert. Zum anderen rückt die Künstlerin die

²⁷⁴ Kriminalpolizei 2000.

²⁷⁵ Darian 2007, S. 176.

²⁷⁶ Hayden 2008, S. 88.

Szenen in weiches Licht, in denen sie die Frauenkörper in idyllisch wirkende, abgelegene Landschaften einbettet (Abb. 5). Die Bilder ermöglichen so zwei unterschiedliche Perspektiven auf die Situationen und folglich zwei Standpunkte, die eingenommen werden können: Trotz des Wissens um die offensichtliche Inszenierung werden die Rezipienten in das als dramatisches Geschehen empfundene Ereignis emotional einbezogen; sie bewegen sich angesichts der Schauplätze, die gleichzeitig abstoßen und anziehen, in einer Gratwanderung zwischen Faszination und Ekel, Neugier und Unbehagen: „You can’t look away anymore.“²⁷⁷ Anke Steinborn umschreibt die Wirkung so: „Im genussvollen Prozess der Spurensuche oszilliert der Rezipient zwischen verschiedensten, immer neuen Positionen. Befindet er sich in der Moderne noch auf einer Ebene mit dem Voyeur, so nimmt er in der Postmoderne die Rolle des Ermittlers ein.“²⁷⁸ Bei von Hausswolffs Bildern wird gleichzeitig die ermittelnden Rolle angesprochen, um nach Motiv und Hergang der Tat zu fragen, sowie eine voyeuristische Perspektive auf die dargestellte weibliche Nacktheit. Doch sind es wirklich zwei verschiedene Blickwinkel? Die in der Landschaft situierten Frauenkörper können nicht entweder nüchtern analysieren oder kontemplativ rezipiert werden; beide Standpunkte sind eng miteinander verbunden und ermöglichen einen reflektierten Umgang mit den dargestellten Motiven.

Von Hausswolffs Fotografien von Körperlichkeit – Bilder von Frauenleichen und -körperteilen²⁷⁹ – verweisen auf die Problematik visueller Gewaltdarstellungen: die ästhetische Wiedergabe von Auswirkungen einer verheerenden Straftat, wodurch ein appellativer Charakter der Bildaussage verloren gehen kann, also beispielsweise der öffentliche Mahnruf gegen sexuelle Gewalttätigkeit. Allgemein gesprochen impliziert der Begriff der Ästhetik die sinnliche Wahrnehmung und Logik des Schönen, die sich allerdings auch ins Gegenteil verkehren kann. Ekel und Hässlichkeit verbinden Ästhetik und Gewalt; die Ästhetisierung von etwas per se Abschreckendem, nämlich Gewalt, kann diese zu einem gewissen Maß als schön erscheinen lassen. Karl Heinz Bohrer spricht in diesem Zusammenhang von einem Bedingungsverhältnis von

²⁷⁷ Titel des Covers des *The New York Times Magazine* vom 15.08.1993. Es zeigt das Selbstporträt der New Yorker Künstlerin Joanne Matuschka (* 1954), die sich mit entblößtem Oberkörper nach ihrer Brustamputation aufgrund einer Brustkrebserkrankung ablichtete.

²⁷⁸ Steinborn 2011, S. 289.

²⁷⁹ Der Titel des Werks *Stillleben med Arm* verweist auf das Genre des Stilllebens, das Arrangement toter und regungsloser Gegenstände unter ästhetischen und symbolischen Aspekten.

Gewalt und Ästhetik mit dem Ziel, die Rezipienten emotional zu berühren.²⁸⁰ Die Ambivalenz bei der Analyse, sich auf der einen Seite vom Bild angezogen zu fühlen und auf der anderen Seite abgestoßen zu werden, verwendet von Hausswloff als künstlerische Strategie. Dieses Oszillieren macht möglicherweise den Reiz ihrer Fotografien aus; die verführerische Kraft des ästhetischen Scheins kann sich in Abscheu und Bestürzen umschlagen.

Im Vergleich zu Fotografien, die reale Leichname zeigen, ist bei von Hausswloffs Werken offensichtlich, dass diese inszeniert sind. Bei dokumentarischer Fotografie hingegen ist die Beurteilung über Wahrheit oder Fiktion nicht immer so leicht zu treffen. Linda Hentschel erwähnt die niederländische Organisation *World Press Photo*, die internationale Pressefotografien prämiert: Der 3. Preis des World Press Photo Award von 2004 beispielsweise, den die Fotografin Carolyn Cole für ihre Aufnahme eines Massengrabs in Liberia in der Rubrik ‚Einzelfotos zu Menschen in den Schlagzeilen‘ erhielt, präsentiert den nahsichtigen Ausschnitt von zwei jungen Männergesichtern, die Augen geschlossen wie im Schlaf und mit Wüstensand bedeckt. Keinerlei Wunden oder sonstige Details, die den Kriegskontext verraten, werden auf der Fotografie gezeigt. Die poetische Bildunterschrift in der Presse bezeichnet das Bild nachträglich als ‚Stille im Chaos‘ – im Hinblick auf das reale Kriegsgrauen beinhaltet diese Fotografie und das Bildzitat eine ästhetisch-voyeuristische und manipulative Komponente, die ein falsches Bild des Krieges vermitteln kann.²⁸¹ Von Hausswloff hingegen inszeniert und zitiert eine Abbildungsästhetik der Gewalt, um auf die Verführung einer Ästhetisierung von Gewalt aufmerksam zu machen und die Rezipienten zu verwirren. Sie spielt in ambivalenter Weise mit dem beliebten kunst- und kulturhistorischen Motiv der naturgegebenen „schönen Leiche“²⁸², der ästhetischen Verbindung von Weiblichkeit, Tod und Natur, welches in der bildenden Kunst, der Literatur und im Film seit jeher aufzufinden ist. Elisabeth Bronfen beschäftigt sich intensiv mit der Darstellung der schönen Frauenleiche in Kunst und Literatur; mit dem einhergehenden Zwiespalt von Faszination und Schrecken.²⁸³ William Shakespeares literarische Figur der Ophelia aus seiner Tragödie *Hamlet* (1599-1602) zum Beispiel gilt als klassisches Beispiel für

²⁸⁰ Zit. n. Karl Heinz Bohrer, in: Seel 2000, S. 313.

²⁸¹ Hentschel 2005, S. 62.

²⁸² Susan Brownmiller thematisiert als Erste ausführlich die Rolle und den Mythos des schönen Opfers. Brownmiller 1975, S. 333–336.

²⁸³ Bronfen 2004.

ein schönes Opfer des Todes, das als Inspiration für zahlreiche bildende Künstler als Bereicherung einer pittoresken Landschaftsdarstellung und als ein räumliches Stimmungsbild in Kombination mit einem schönen Frauenkörper aufgegriffen wurde, wie Sir John Everett Millais' *Ophelia* von 1851. Von Hausswolffs ‚Ophelia‘ (Abb. 6) hingegen schwimmt ohne jede Stilisierung bäuchlings im Wasser, bleiche Hautfarbe, mit den Füßen in Richtung der Rezipienten, und, im Gegensatz zu anderen Werken der Künstlerin, keineswegs entrückt dargestellt. Die Künstlerin greift folglich auf ein bekanntes Topos der bildenden Kunst zurück und verweist in ambivalenter Weise auf das Historienmotiv des schönen Opfers, um somit eine narrative Vorstellung zu evozieren, die konträr zu der klassisch-idealisierten Darstellung wirkt. Der unvoreilhaft Blick auf den weiblichen Körper, der nicht verklärt, sondern detektivisch und distanziert ist, verhindert eine kontemplative Verklärung des Leichnams wie der Landschaft.

Als Referenzwerk zu der voyeuristischen Rezeption des präsentierten Frauenkörpers soll Marcel Duchamps *Étant Donnés: 1. La Chute d'Eau, 2. Le Gaz d'Éclairage* (1946-66) erwähnt werden. Das Tableau offenbart seinen Inhalt erst durch ein Schauloch, welches eine kopflose weibliche Leiche in einer Landschaft liegend präsentiert. Die Kunstwelt war bei der Veröffentlichung schockiert, da der Betrachter unerwartet direkt mit den Genitalien der Frau und folglich mit der voyeuristischen (Täter-)Perspektive konfrontiert wird.²⁸⁴

Die Verbindung von Körperlichkeit mit Natur und Raum gilt allgemein als kulturhistorisches Klischee und kulminiert in der Formulierung von Hausswolffs Werk *Back to Nature*, zurück zur Natur. Die Gleichung „Weib = Körper = Gefäß = Welt“²⁸⁵ steht sinnbildlich für die metaphorische Verschränkung der Weiblichkeit mit Attributen der Natur, der Häuslichkeit und dem Land – wohingegen der Mann traditionell mit Kultur, Kreativität und Öffentlichkeit assoziiert wurde. Angela Koch bemerkt zu diesem traditionellen Stereotyp: „Gemeinsam ist der Landschaft wie der Frau, dass sie ein fast unbegrenztes Reservoir an Umgangsmöglichkeiten zur Verfügung stellen. Frauen und Landschaften können gleichzeitig ausgebeutet und sentimentalisiert werden, sie können zerstört und ästhetisiert werden. Landschaften

²⁸⁴ Frueh 1996, S. 144.

²⁸⁵ Krause 1996, S. 38f.

und Frauen unterliegen den Prozessen der Rationalisierung ebenso wie denen der Idealisierung.“²⁸⁶ In Bezug auf von Hausswolffs Fotografien bedeutet dies, dass die dargestellten topografischen Orte die Wechsel- und Doppeldeutigkeit der Darstellung betonen: Auf der einen Seite kann die Landschaft als ästhetischer Rahmen dienen, um das Motiv des schönen Todesopfers infrage zu stellen (Abb. 5), auf der anderen Seite kann sie im Kontrast die forensisch-nüchterne Präsentation der inszenierten Leichname unterstützen, um eine inhaltliche Rezeption zu ermöglichen, die sich von einer allzu starken Emotionalität distanziert (Abb. 6). In den Werken der Künstlerin vermischen sich folglich verschiedene Bildräume in Nah- und Fernsicht: der ästhetische Naturraum und der Körperraum – der imaginierte Raum der Frau und der Gegenraum des Mannes – mit der Intention, die sich gegenseitig bedingenden Perspektiven auf die unterschiedlichen, allgegenwärtigen Topografien sexualisierter Gewalttätigkeit zu werfen. Dieser künstlerische Ansatz kann ermöglichen, dass sich die Rezipienten der Vielfalt des Phänomens sexueller Gewalt bewusst werden und aktiv in ihrer eigenen Reflexion damit auseinandersetzen.

Formale Ähnlichkeiten zu von Hausswolffs Serie finden sich in den Modefotografien von dem japanischen Fotografen Izima Kaoru²⁸⁷, der ebenfalls vermeintliche Tatorte von Suiziden junger Frauen festhält und diese ästhetisch ansprechend im Bild arrangiert.²⁸⁸ Die Landschaft und die schöne Leiche werden so zur Präsentationsfläche für exquisite Mode, die den Betrachter und potentiellen Käufer in eine melancholisch-ergriffene Stimmung versetzen mag.²⁸⁹

Weitere Referenzen zu von Hauswolff lassen sich in Naomi Fishers²⁹⁰ inszenierten Fotografien von Frauenkörpern ausmachen, die ohne einen konkreten Bezug zu einem möglichen Inhalt oder Ort zwischen Pflanzen und Blumen drapiert liegen, inmitten der Natur durch die Künstlerin in höchstem Maße zu ästhetischem Bei- und Zierwerk degeneriert, „raped by nature“²⁹¹. Der Torso scheint einerseits von der Natur vereinnahmt zu werden, andererseits wirkt diese Besitznahme erotisch konnotiert: auf dem Bild *Untitled – You can't fight Mother Nature* lässt sich eine nach

²⁸⁶ Koch 2000, S. 85.

²⁸⁷ Izima Kaoru ist ein japanischer Fotograf, * 1954 in Tokyo.

²⁸⁸ Abbildungen siehe im Katalog: Izima Kaoru (Hg.). *Landscapes with a Corpse*; Exley 2009.

²⁸⁹ Ebenda, S. 6ff.

²⁹⁰ Naomi Fisher ist eine amerikanische Künstlerin, * 1976 in Miami.

²⁹¹ Sans 2006, S. 4.

vorne gebeugte Frau erkennen, aus deren Gesäß eine Art Strelitzie hervorragt, als ob der Körper ein Teil der Pflanze wäre – oder anders herum. Die Fotografien erinnern an Werbe- und Hochglanzmagazine, die weibliche Körper und Kleidung dekorativ und in ungewohnter Weise in Szene setzen möchten.²⁹² Fishers vermeintlich harmlose Pflanzen- und Körperteilcollagen sind deutlich stärker im Grotesken und in einer ästhetischen Inszenierung verankert als die Werke von Hausswolffs, die ebenfalls Frauenkörper in Landschaften präsentieren. Fishers Vereinigung von weiblichen Körpern und Pflanzendekor in tropisch anmutenden Landschaften soll womöglich einen ironischen Kommentar zu der gegenwärtigen Omnipräsenz von Mode- und Hochglanzfotografien geben, die Repräsentationen bleiben jedoch an der Oberfläche – beliebige Orte, welche die Verbindung von Weiblichkeit und Natur zeigen und männliche Begehrlichkeiten entstehen lassen können, beziehungsweise sollen. Von Hausswolffs Frauenkörper hingegen reflektieren einen aktiven Wahrnehmungs- und Rezeptionsprozess, der die Ästhetisierung des weiblichen Körpers mit der Geste der Anonymität verhindert.

1.1.2 Die künstlerische Darstellung der Topografie als abstrakter Verweis auf sexuelle Gewalt

„Le poids des mots, le choc des photos.“²⁹³

Ähnlich wie bei von Hausswolffs konstruierten, artifiziell wirkenden Tatorten handelt es sich bei Joel Sternfelds Fotoserie *On This Site: Landscape in Memoriam* (1993–1996) ebenfalls um Schauplätze von Gewaltverbrechen, allerdings sind bei Sternfeld keine Opfer zu sehen (Abb. 7 und 8). Sternfelds auf den ersten Blick unspektakuläre Fotografien von scheinbar beliebigen Plätzen im urbanen Raum verzichten auf die Darstellung von Opfern und ihrem Leid in der Imagination der Rezipienten, sie konzentrieren sich auf die choreographierte Dokumentation von ehemaligen Tatorten und Schauplätzen von Gewaltdelikten. Seine Fotografien können womöglich auf den ersten Blick falsch gedeutet werden, oder aber als das gesehen werden, was sie vordergründig präsentieren: urbane, alltägliche Landschaften. Allein die beschreibenden Bildtexte vermitteln die Information, dass hier reale Orte von

²⁹² Fotografien von Naomi Fisher auf: <http://naomifisherstudio.com> (11.03.2013).

²⁹³ „Das Gewicht der Worte, der Schock der Fotos“ ist der Werbeslogan der im Jahr 1949 gegründeten Illustrierten *Paris Match*. Zit. n. Sonntag 2003, S. 30.

Gewaltverbrechen fotografisch festgehalten wurden. Sternfeld kann als Vertreter der sogenannten New Colour Photography gesehen werden; eine künstlerische Richtung der ortsbezogenen Fotografie, die sich seit den 1970er Jahren in Amerika entwickelte. Seine Werke jedoch gehen über den damals neu aufgekommenen Ansatz, Farbfotografien als Kunst zu deuten sowie alltägliche, scheinbar uninszenierte Momente in den Mittelpunkt zu rücken, hinaus. Die beliebig wirkende Perspektive seiner Fotoserie *On This Site: Landscape in Memoriam* zeigt auf den ersten Blick unpräzise Orte, die erst nach dem Erkennen des Kontexts und Umfelds Aufschluss über die Inhalte geben. Erst das Wissen der Rezipienten um die ortsspezifischen Gewaltgeschehen und die Schuld verändert die Schauplätze und deren Wahrnehmung. Aus diesem Grund ist Sternfelds Serie geeignet für die Analyse, wie die visuelle Inszenierung der alltäglichen Topografie auf Taten sexueller Gewalt, die jeden Tag geschehen, verweisen kann.

Die Fotoserie ist in Sternfelds Publikation mit selbigem Titel veröffentlicht und zeigt zu allen 50 Fotografien einen Text mit zusätzlicher Information auf der linken Seite jeder Doppelseite. Das Werk *27 Barbara Lee Drive. Hamilton Township, New Jersey, November 1995* beispielsweise zeigt eine öffentliche Parkanlage mit einer Sitzbank zum Verweilen und einer im Boden eingelassenen runden Steinplatte (Abb. 7). Der Titel liefert die genaue Adresse des Überfalls, der beigefügte Text beschreibt den Tathergang und erklärt, dass es sich bei der Platte um ein Denkmal handelt:

27 Barbara Lee Drive. Hamilton Township, New Jersey, November 1995:

Megan Kanka was raped and strangled in a house that once stood on the site of this park. Jesse Timmendequas, who had been previously convicted of sex crimes involving young girls, told the police on July 20, 1994, he lured the seven-year-old into his home, across the street from the Kanka family residence, by offering to show her a puppy. The Megan Nicole Kanka Foundation, established by Megan's family, has fought for legislation requiring sex offenders to register with local police who must then inform communities of their presence. The Hamilton Township Rotary Club tore down the house and built this park as a memorial to Megan.²⁹⁴

²⁹⁴ Sternfeld 1995, o. S.

Der Verweis auf das Denkmal im Bild liefert eine erste Erläuterung, dass die Topografie nicht wahllos ausgesucht ist. In einem anderen Werk der Serie hingegen, *82-70 Austin Street, Kew Gardens, Queens, New York, November 1995*, wird keinerlei visuelles Anzeichen gegeben, dass an dieser Straßenkreuzung im Jahr 1964 Kitty Genovese gewaltsam zu Tode kam (Abb. 8). Sternfeld äußert zu diesen Topografien vergangener Gewaltverbrechen, die auf den ersten Blick unbeachtet und vergessen worden scheinen:

I was stuck by the accounts of violence that I read in the newspaper. I began to reconsider violence in America. When it came time to photograph again, I found it difficult to see the landscape as I had seen it before [...] Three years ago, on a day in late May, I went to Central Park to find the place behind the Metropolitan Museum of Art where Jennifer Levin had been killed. It was bewildering to find a scene so beautiful. I cannot forget the list of places because of the tragedies that identify them.²⁹⁵

Sternfeld bietet durchaus einiges, was als ‚schön‘ bezeichnet werden kann: gut gewählte, proportionierte Bildausschnitte von Plätzen oder Straßenzügen, eine stimmige Ausleuchtung der Orte – fotografische Elemente, welche eine Unterscheidung von Realität und ihrer Stilisierung nicht unbedingt erleichtern. Das Werk *Central Park* (1993) zeigt einen großen Holzapfelbaum in Nahaufnahme, fotografiert in der Morgendämmerung. Die Erde des Bodens und die Rinde des Baumes reflektieren die Morgenröte in einem angenehmen Licht und präsentieren die Szene in einer ruhigen Stimmung. Die Fotografie könnte jeden beliebigen Baum in einer Parkanlage zeigen, nichts deutet auf den Ort einer Gewalthandlung hin. Wie kann der Fotograf also von den tragischen Vorfällen sprechen, wenn der Ort es nicht kann? Welche ‚Wahrheit‘ erzählen die Fotografien? Im Unterschied zu von Hausswolffs Werken, die einen eindeutigen Verweis auf eine Gewalttat geben und augenfällig inszeniert sind, da ein Künstler im Grunde keine realen

²⁹⁵ Sternfeld 1995, o. S.

Leichenfotografien ausstellen darf²⁹⁶, handelt es sich bei Sternfelds Bildern in Kombination mit den erläuternden Texten um Fotografien, die einen erkennbaren dokumentarischen Charakter besitzen. Wie authentisch jedoch können derartige Fotodokumentationen sein und wieviel Information enthalten sie? Die vermeintlich objektive Fotografie ist, auch wenn sie die Realität abbildet, meist verankert in ihrer eigenen Inszenierung und medialen Aufbereitung. Susan Sontag charakterisiert in ihrem Buch *Das Leiden anderer betrachten* diese Diskrepanz: Bei der Fotografie liege die Rivalität zwischen dem Schrecken der abgelichteten Situation und dem scheinbar objektiven, in Echtzeit abbildenden Auge der Kamera. Sie geht davon aus, dass Fotografien von verletzten Körpern und leidenden Menschen der Verurteilung von Gewalt und Krieg Nachdruck verleihen, aber auch Emotionen wie Neugier und Rache evozieren können.²⁹⁷ Der Vorwurf, den man der Fotografie machen könne, liege in einer möglichen ästhetischen Wiedergabe eines entsetzlichen, real stattgefundenen Ereignisses, wie zuvor bei den Kriegsfotografien des World Press Photo Award angedeutet wurde.

Im Gegensatz zu dokumentarischen oder inszenierten Gewaltfotografien ist in Sternfelds Werken jedoch kein leidender oder verletzter Körper dargestellt. Sternfelds Schauplätze beinhalten eine visuell verklärende, entrückte und zugleich aber auch bedrückende, nicht greifbare Atmosphäre, welche durch die emblemartige Verschränkung mit den mitgelieferten Informationen, und nicht unbedingt durch das Motiv an sich deutlich wird. Erst das Lesen der beigefügten Textpassagen erklärt die Wahl der Topografie, und ermöglicht eine Vorstellung darüber, was Grausames an dem Ort stattgefunden hat. Der Fotograf kann nur das ablichten, was er im Hier und Jetzt sieht; der Text erläutert die Motive und verweist somit auf die Topografien, die erst durch die Verbrechen belastet und ihrer moralischen Unschuld beraubt wurden. Die Kombination aus Bild und Text allerdings bietet die Möglichkeit, über das rein Visuelle hinaus sich an tragische Gegebenheiten zu erinnern und erinnert zu werden, die ansonsten im Kontext der Alltäglichkeit vergessen werden können.

²⁹⁶ Fotografien von Toten sind zwar in Ausstellungen nicht erlaubt, Gewaltfotografien tauchen aber durchaus im Kunstkontext auf, wie zum Beispiel die Fotografien, die bei dem World Press Photo Award gezeigt werden oder aber auch die Folterbilder von Abu Ghraib, die Eingang in das Museum fanden: *Inconvenient Evidence. Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib*, Ausstellung im International Center of Photography, New York, und im Warhol Museum, Pittsburgh, 17.09.–28.11.2004; eine durchaus fragwürdige Praktik der zeitgenössischen Ausstellungspolitik.

²⁹⁷ Sontag 2003, S. 19f.

Sternfelds Wahrnehmung der Topografien ist geprägt durch seine Vorstellung und Erinnerung zu den Orten, an denen die Taten geschahen und ist somit auch im Bereich der Ästhetik angesiedelt. Die Fotografie kann – nicht weniger als die Malerei – das Motiv in etwas Schönes oder in etwas Erschreckendes umformen. Diese Doppelfunktion der Fotografie, einerseits das Abgebildete mit Emotionen aufzuladen und andererseits sachliche Dokumentation zu bieten und die Wirklichkeit zu beglaubigen, wird teils als kritisch und irritierend wahrgenommen, so Sontag.²⁹⁸ Das, was auf der Fotografie repräsentiert ist, wird im ersten Moment als authentisch und gegenwärtig wahrgenommen und möglichenfalls für selbstverständlich gehalten. Daher dient die Fotografie in Bezug auf die Ermittlung bei Straftaten maßgeblich der Spurensicherung, Dokumentation und Archivierung von Indizien. Bei Sternfelds Tatortfotografien verschränken sich allerdings dokumentarische und ästhetische Aspekte; es gibt keinen sichtbaren Beweis für die Tat, sondern allein der Ort des realen Verbrechens ist vermeintlich abgebildet. Nicht das Sichtbare, sondern das Behauptete lässt in diesem Fall die Geschichte des Delikts im Kopf entstehen. Sternfelds Fotografien sind somit ein Beispiel einer ‚ausgelassenen‘ Tat; die „Lücke in der Repräsentation“²⁹⁹. Allein, dass der Künstler eine Topografie auswählt, fordert eine spezifische Wahrnehmung heraus und kann das Gefühl entstehen lassen, dass hier womöglich etwas Spezielles geschehen ist, etwas das wert ist, abgelichtet zu werden. Auf beunruhigende Weise wird das Abwesende präsent gemacht und als „Kompositionen des Grauens“³⁰⁰ zur Schau gestellt, wie es Drühl formuliert.

Ein Schritt radikaler als Sternfelds fotografische Serie in Bezug auf die visuelle Auslassung der Tat ist die Installation *Real Pictures* von Alfredo Jaar³⁰¹. Jaar präsentierte unter anderem 1995 im Museum of Contemporary Photography in Chicago und 2012 im Haus der Kunst in München schwarze Archivschachteln, die Fotografien von ihm enthalten, die er 1994 in Ruanda aufgenommen hat. Sie zeigen Szenen des afrikanischen Völkermordes, so der Künstler, sind aber in den Schachteln verborgen und für die Besucher nicht zugänglich. Allein der Text auf der Oberseite der Archivboxen gibt sachlich Auskunft über Daten und Details des Inhalts.

²⁹⁸ Sontag 2003, S. 89f.

²⁹⁹ Darian 2007, S. 175.

³⁰⁰ Drühl 2001, S. 111.

³⁰¹ Alfredo Jaar ist ein südamerikanischer Künstler, * 1956 in Santiago de Chile.

Nicht so sehr der Text, aber die Vorstellung von dem, was den Rezipienten vorenthalten wird, fordert sie heraus, sich mit der Geschichte, dem Kontext und ihrem Wissen über den Genozid in Ruanda auseinanderzusetzen. Ferner erwähnenswert ist ein Text von Jacques Rancière, in dem er zu *Real Pictures* schreibt, das Verbergen der Fotografien verweise auf die Tatsache, dass damals, im Jahr 1994, als der Völkermord geschah, die Ereignisse ebenfalls unsichtbar waren und nicht dokumentiert wurden.³⁰² Diese Aussage Rancières steht in Analogie zu Sternfelds Fotografien von Tatorten, die ohne ihre Dokumentation leicht in Vergessenheit geraten. Jaar äußert zu seiner Serie: „My logic was the following: if the media and their images fill us with an illusion of presence, which alter leaves us with a sense of absence, why not try the opposite? That is, offer an absence that could perhaps provoke a presence.“³⁰³ Das, was fehlt – in Jaars Installation sogar alles Visuelle – kann genauso emotional bewegen wie etwas direkt Dargestelltes. Durch Bekanntes, bereits Gesehenes sowie die textuelle Beschreibung entsteht eine gewisse Vorstellung: ein Bild oder ein Film zu der Geschichte im Kopf, wobei nicht so sehr der konkrete Ort und das genaue Geschehen notwendig sind, um diese Imagination zu erzeugen. Die Rezipienten sind möglicherweise geschockt, dass sie wissen, wie die Bilder aussehen – sie affizieren am stärksten und am nachhaltigsten, da sie im Kopf selbst entstanden sind.

Gebannt blicken sie auf Sternfelds Auswahl scheinbar alltäglicher Stadtszenen und räumlicher Stimmungsbilder; eine sentimentale Überhöhung oder Kontemplation der Straßenzüge und Plätze wird dennoch nicht ermöglicht. Bei Sternfeld übernimmt der Blick auf den Tatort eine völlig andere Funktion als bei von Hausswolff: Die Künstlerin thematisiert zwei Ereignisse zu unterschiedlichen Zeiten. Auf der einen Seite präsentiert sie die geschehene Tat in der Vergangenheit mit dem sichtbaren Opfer, ohne jede zusätzliche Information zu der Tat zu geben. Auf der anderen Seite deutet sie das zum Zeitpunkt der Aufnahme gegenwärtige Geschehen an; wie beispielsweise in ihrem Bild *Hey Buster! What Do You Know About Desire?*. Hier steigert sie die Spannung, indem sie vorenthält, was sich außerhalb des Bildfelds abspielt. Sternfeld hingegen lenkt das Interesse auf das Geschehen an *diesem* Ort,

³⁰² Alfredo Jaars Arbeit *Newsweek* (1994) zeigt die mediale Selektion und Exklusion bedeutender Ereignisse, indem er die wöchentlichen Titelbilder der Zeit des Genozids in Ruanda collagiert, auf denen Ruanda und das Morden nicht einmal erwähnt wurden. Rancière 2007, S. 72.

³⁰³ Zit. n. Alfredo Jaar, in: Schweizer 2007, S. 13.

in seinen Fotografien gibt es kein Geschehen und keine Differenzierung zeitlicher Ebenen und somit präsentieren seine Werke vielmehr Reflexionen über Raum, Zeit und Schuld, als dass die Dokumentationen von Tatorten sind.

Die Werke Sternfelds illustrieren den Text, der die Vorstellung im Kopf der Rezipienten evoziert und eine persönliche Bewertung dessen ermöglicht, was damals an dem Ort passiert sein könnte.³⁰⁴ Er inszeniert die Tatorte mithilfe der Stilmittel Perspektive, Farbigkeit und Ausschnitt, um die Fantasie anzuregen, die Geschichte eines Verbrechens vorstellbar zu machen. Er präsentiert eine Selektion von Schauplätzen nach subjektiven Orts- und Bildkriterien, sogenannte ‚staged photographs‘. Mitchell kommentiert die ambivalente Kraft von Bildern: „Every history is really two histories. There is the history of what actually happened, and there is the history of the perception of what happened. The first kind of history focuses on the facts and figures; the second concentrates on the images and words that define the framework within which those facts and figures make sense.“³⁰⁵ Die Diskrepanz liegt zwischen der an diesen Orten real stattgefundenen Taten und deren fotografischer Dokumentation. Die Rezipienten müssen dem Künstler vertrauen, dass er authentische Topografien präsentiert, und keine beliebigen Orte. „Authentizität ist heute eine Kategorie der Glaubwürdigkeit eines Ereignisses, einer Sache, eines Autors oder einer Person und der medialen Vermittlung. Da eine solche Glaubwürdigkeit von Bedingungen der Gestaltung, der Wirkung auf den Rezipienten und der Produktions- und Rezeptionsbedingungen, des Rahmens und des Kontextes abhängig ist, ist Authentizität immer nur als Inszenierung von Authentizität vorfindbar“,³⁰⁶ charakterisiert Petra Maria Meyer die Schwierigkeit eindeutig zu beurteilen, ob es sich um eine echte Dokumentation oder eine Fiktion handelt. Sternfeld ist sich der Gefahr einer Fehlinterpretation von seiner Fotografie bewusst: „Our sense of place, our understanding of photographs of the landscape is inevitably limited and fraught with misreading.“³⁰⁷

Diese Abhängigkeit von dem Kontext und der Rezeption, Fotografien richtig zu deuten, findet man auch in der Presse- und Werbefotografie. Eine typische Methode

³⁰⁴ Laut Vilém Flusser dient der Text vor allem als Gebrauchsanweisung für das Bild. Flusser 1983, S. 43f.

³⁰⁵ Vorwort, in: Mitchell 2011.

³⁰⁶ Meyer 2006, S. 49.

³⁰⁷ Sternfeld 1996, o. S.

der medialen Täuschungsabsicht ist die „irreführende Kontextualisierung“³⁰⁸, die sich vor allem auf begleitende Bildlegenden bezieht. Die Fotografie lädt dazu ein, hinzusehen, die Bildlegende hingegen betont die Schwierigkeit, ebendies zu tun – worin die rezeptionelle Diskrepanz liegt. Ferner ist die Fotografie für alle Rezipienten bestimmt, im Unterschied zum Text oder Bericht, der aufgrund von Inhalt und Sprache an eine spezifische Leserschaft gerichtet ist.³⁰⁹ Bei Sternfeld hingegen ist der begleitende Text nicht in reißerischer Boulevardmanier geschrieben, der sich auf die Tat und den grausamen Täter beschränkt, sondern vor allem die Opfer hervorhebt. Eine weitere manipulative Methode der Medienkommunikation ist die Inszenierung von Realitäten, die scheinbar der Dokumentation dienen, sogenannte „Pseudoereignisse“³¹⁰, welche die Anteilnahme und die Aufmerksamkeit der Rezipienten erregen sollen. Insbesondere in der Fotografie spielen Rahmenbedingungen wie Ausschnitt, Lichtinszenierung, Kamerawinkel, Farbgebung oder Aufnahmezeitpunkt eine tragende Rolle für die rezeptionsästhetische Wahrnehmung. Das fotografierte Bild präsentiert eine Komposition, eine Kulisse, einen Diskurs und schließt gleichzeitig das Nichtdargestellte aus. Roland Barthes bezeichnet diese Methode der postmodernen Fotografie in seinem 1964 veröffentlichten Artikel *The Rhetoric of Image* als „real unreality“ mit der besten Wirkung „between two edges, the staging of an appearance-as-disappearance“.³¹¹ Sternfelds Fotografien sind zwar keine Medienbilder; seine Werke reflektieren allerdings, wie auch Jaars Arbeiten, dieses Nichtdarstellen von Ereignissen in der Welt und hinterfragen somit ebenso die Macht der Medien und deren Selektion.

Zurück zur Topografie in den Werken Sternfelds, ihrer Inszenierung und Ästhetisierung sexueller Gewalttaten sowie deren spezifische Orte im Bild: Die Qualität seiner visuellen Darstellung liegt nicht allein in der oberflächlichen Wirkung der urbanen Arrangements, sondern in dem ‚Etwas‘, das nicht zu sehen ist und sich somit im Kopf abspielt. Die Bilder vergangener Schauplätze der Gewalt sind Stellvertreter für das imaginative Moment, die Inszenierung des Verbrechens in der

³⁰⁸ Thomas Knieper verweist auf die Täuschungsabsicht von Medienbildern und somit auf ihre manipulative Erstellung sowie Distribution, und fordert ein aktives Auseinandersetzen. Knieper 2005, S. 59ff.

³⁰⁹ Sontag 2003, S. 27; 54.

³¹⁰ Knieper 2005, S. 60.

³¹¹ Zit. n. Roland Barthes, in: Batchen 1997, S. 192.

Vorstellung unabhängig von dem realen Ort, dem realen Opfer oder der realen Tat. Die Kraft der Auslassung und das subtile Andeuten von Ereignissen transformieren die scheinbar wahllosen Motive in etwas Bedeutsames, etwas Furchtbares, in imaginierte Visionen des Horrors und Schreckens.³¹²

Von Hausswloff und Sternfeld zeigen beide Orte der Vergangenheit und der Vergänglichkeit und thematisieren gleichzeitig das Vergessen, Erinnern und Nacherleben. Ferner bringen sie das Moment des Körperlichen in das Bild – bei von Hausswloff konkret durch die inszenierten Leichen, bei Sternfeld abstrakt durch den Text als Verweis auf den abwesenden Körper: einerseits, indem Spuren der Gewalt dargestellt werden, und andererseits, indem Bilder der Gewalt in der Vorstellung des Publikums evoziert werden. Beide Kunstschaaffende inszenieren die Tat mithilfe fotografischer Eigenheiten mit dem Ziel, sexuelle Gewalttaten an Frauen erneut zu ‚sehen‘, erneut zu ‚erleben‘ und somit nicht zu vergessen.³¹³ Der Tatort ist der Ausgangsort der künstlerischen Idee; insbesondere die visuelle Vorstellungskraft konkretisieren jedoch die Topografien der Gewalthandlung. Die Präsentation eines scheinbar beliebigen Orts genügt, um die Imagination zu bedienen, oder – wie im Fall von Jaars *Real Pictures* – erzeugt allein die Thematisierung des Genozids eine visuelle Vorstellung davon, was auf den Fotografien abgebildet sein könnte.

Der Künstler Thomas Demand beispielsweise, der Fotografien von Tatorten als Vorlage verwendet, um sie aus Pappe und Papier detailgetreu nachzubauen und dann erneut zu fotografieren, erklärt seine Motivation: „Es ist weder der banale Ort noch die Argumentation über den Tathergang, sondern das, was als Mythos hängen bleibt und sich verselbständigt, [...] als Vereinbarung ganz unabhängig von den wirklichen Orten.“³¹⁴ Ähnlich zu Demands Aussage generieren Sternfelds Fotografien eigene Bilder und Ideen zu den Gewaltdelikten. Es scheint eine Art ‚visueller Rhetorik‘, wie Gewaltopfer und Tatorte inszeniert werden, zu geben, die zum Bestandteil der tatsächlichen Realität wird. Das Fehlen von Indizien oder Spuren der Tat, das ‚So-tun-als-ob‘ folgt dabei den gleichen Regeln der visuellen Imagination. Malin Hedlin Hayden bezeichnet diesen Vorgang der Imagination als „convincing

³¹² Drühl 2001, S. 110f.

³¹³ Malin Hedlin Hayden spricht von „the possibility of re-seeing and therewith to re-live, while we remain unable to re-awaken life as well the actual moment when the photograph was taken.“ Hayden 2008, S. 86.

³¹⁴ Zit. n. Thomas Demand, in: Karallus 2001, S. 136f.

fiction“³¹⁵, eine Verbindung von Realität und Echtheit der Darstellung, die über eine reine Dokumentation hinaus die Rezeption der Inhalte problematisiert sowie die Wahrnehmung und das Erinnerungsvermögen der Rezipienten herausfordert.

1.2 Das Rollenspiel als Sozialexperiment

„Wir alle spielen Theater.“³¹⁶

Als zweite Strategie der Inszenierung geht es im folgenden Abschnitt um die Thematisierung von sexuellen Gewalthandlungen im künstlerischen Rollenspiel und im bewegten Bild, wobei der Begriff des Sozialexperiments im Kunstkontext das Einbeziehen der unbewussten Rezipienten meint.

In Abgrenzung zu den herkömmlichen Medien der Kunstgeschichte folgt die Aktionskunst anderen künstlerischen Kriterien und Bedingungen, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelte und die klassische bildende Kunst um mediale und performative Ausdruckformen der ästhetisch-gestalterischen Praktiken erweitert. Als eine Strömung dieser Entwicklung kann die Performancekunst bezeichnet werden, die eine Übersetzung des statischen Bildes in das aktive Handeln bedeutet, situations-, orts- und handlungsbezogen ist und somit Aspekte eines künstlerischen Rollenspiels aufweist. Der Begriff des Rollenspiels stammt ursprünglich aus der Welt der Gesellschaftsspiele und der des Theaters, in der die Spieler entweder spontan fiktive Charaktere oder nach Regeln soziale Situationen nachahmen, die eine Handlung ergeben. In Bezug auf die Kunst meint das Rollenspiel die Inszenierung von Spektakeln, Performances und Happenings, die sich von den sogenannten Tableaux vivants des 19. Jahrhunderts herleiten und zu Formen der Aktionskunst des 20. Jahrhunderts entwickelten. Sie waren ein beliebtes Bühnenformat der damaligen Zeit und dienten im öffentlichen Raum nicht nur der Unterhaltung, sondern auch der moralischen Bildung, indem soziale Ereignisse gesellschaftskritisch thematisiert wurden. „The always staged nature of the tableau vivant enables a very challenging experience of the re-enactment of life. This activity of a living picture enforces the idea that art is an active, and not a passive way of looking and understanding works of art.“³¹⁷ Die Ansicht, dass die Tableaux vivants eine aktive

³¹⁵ Hayden 2008, S. 87.

³¹⁶ Goffman 2003.

³¹⁷ Kernodle 1943, S.59

Beschäftigung mit Kunst ermöglichen, charakterisiert auch die zeitgenössischen Happenings und Performances; Susan Sontag beschreibt die Kunstform Performance beispielsweise als „lebende Bilder oder genauer als ‚lebende Kollagen‘“³¹⁸ – das performative Zusammenwirken verschiedener Darstellungs- und Wirkungsperspektiven also. Die frühe Performance- und Aktionskunst der 1960er und -70er Jahre war vor allem gekennzeichnet durch Provokation und hat sich aus der kritischen Auseinandersetzung mit traditionellen Kunstformen entwickelt. Sie reflektiert die Darstellung und Inszenierung des eigenen Körpers, um dem situativen Verhältnis von Subjekt und Objekt, von Körper und Bild an der Schnittstelle zwischen Politischem und Persönlichem nachzugehen.

Die zeitgenössische Performance ist vergänglich und kontextbezogen: Über die Grenzen des White Cube in Museen und Galerien hinaus, versuchen die Performance-Künstler ein möglichst breites Publikum für ihr Thema zu sensibilisieren. Eines der Hauptmerkmale der Performance ist der bewusst erlebte Augenblick: das Zitieren von etwas, das den Rezipienten bekannt ist und auf das reale und unmittelbare Leben verweist. Das Moment der Präsenz, welches durch die beteiligten realen und virtuellen Körper entsteht, ist hierbei wesentlicher Aspekt der Performance. ‚Präsent sein‘ impliziert ferner nach Gabriella Giannachi und Nick Kaye die Auseinandersetzung mit dem eigenen Bewusstsein und der Wachsamkeit für die Bedingungen, den Ort und die Zeit der Performance;³¹⁹ wobei Künkler von der Performance als Beispiel der „Zeitkünste“³²⁰ spricht, da Zeit eine wesentliche Komponente des performativen Konzepts ist. In Abgrenzung zum klassischen Theater, welches eine ‚Als-ob‘-Handlung präsentiert, will die Performance meist eine ‚So-sein‘-Handlung zeigen und durch eine intensive Präsenz sowie durch einen möglichst großen Realitätsbezug überzeugen. Die skandaltaugliche Performance der Gegenwart ist allerdings nicht mehr unbedingt an einen Kunst-Körper gebunden, sondern geht meist über einen ästhetischen Gegenstand hinaus; sie möchte auf gesellschaftlich relevante Themen aufmerksam machen und das Publikum in das Geschehen als künstlerisches Sozialexperiment einbinden. Die Zuschauer sollen derart gebannt und aktiv in die Performance einbezogen werden, als ob sie

³¹⁸ Sontag 1982, S. 314f.

³¹⁹ Giannachi/Kaye 2011, S. 3ff.

³²⁰ Künkler 2012, S. 519.

unsichtbare Beteiligte auf der Bühne wären – ohne es selbst zu merken.³²¹ Sie sind gleichzeitig Produzenten und Rezipienten des offenen, partizipatorischen Werks, dessen Handlungen und Wirkungen oft unabhängig von der künstlerischen Intention entstehen: Die bewussten oder unbewussten Mitspieler stehen immer in unmittelbarer Wechselwirkung zum Spektakel; sie können die Unbeteiligten, die Nichthandelnden sein, oder aber sie schreiten aktiv ein. In allen Fällen ist ihre Teilhabe nicht an einen statischen Standpunkt der Wahrnehmung gebunden. Sie treten als die interessierten, neugierigen Beobachter auf, die den Schauplatz der Gewalt suchen, um passiv oder aktiv an der Performance teilzunehmen. Wolfgang Sofsky weist in diesem Zusammenhang in seinem Traktat über Gewalt folgerichtig darauf hin, dass die Reaktionen und Handlungen der Zuschauer nicht ohne die Wirkung der Gewalt verstanden werden können. „So wie die Gewalt ihr Publikum erschafft, so kann das Publikum neue Gewalt erschaffen.“³²²

Einhergehend mit dem Wandel theatraler Darstellungen und der Entdeckung der Zuschauer, dem sogenannten ‚Performative Turn‘, wird das Publikum nicht mehr nur in eine kognitive, sondern ebenso in eine emotionale und affektive Gemeinschaft transformiert, deren Verhalten mit der Performance verbunden ist. Der Begriff des Performative Turns bezeichnet dementsprechend den Wandel der Rezipientenrolle; die aktive Beteiligung am künstlerischen Prozess anstatt einer kontemplativen Haltung gegenüber dem Werk.³²³ Die Entfernung klar markierter Grenzen zwischen Bühne und Publikum führt dazu, eine neue Form des Zuschauens zu schaffen: die Aktivierung des Publikums und eine „thätige Theilnahme“, wie es bereits Richard Wagners Idee des Gesamtkunstwerks und eine damit verbundene Veränderung des Denkprozesses vorsah.³²⁴

Die türkische Künstlerin Şükran Moral sieht beispielsweise die Intention der zeitgenössischen Performance darin, dass die Zuschauer zu ihrem Bestandteil gemacht werden. Die künstlerische Fragestellung sei immer auch die des Publikums, mit welcher der Künstler die Teilnehmer mit den Realitäten des Alltags konfrontieren will.³²⁵ Im Gegensatz zu der Wirklichkeit jedoch, ermöglicht die künstlerische Repräsentation und die Nachahmung einen Realitätsbezug, ohne jedoch den

³²¹ Grimminger 2000, S. 18.

³²² Sofsky 1996, S. 116.

³²³ Masuch 2006, S. 111.

³²⁴ Zit. n. Richard Wagner, in: Fischer-Lichte 1993, S. 206.

³²⁵ Moral 2009, S. 144f.

Konsequenzen der Realität direkt begegnen zu müssen. „The fear is real, but the danger ist not“.³²⁶

Anhand von zwei Beispielen öffentlicher Performances von Abigail Lane und Richard Whitehurst, die beide durchaus kritisches Potential aufweisen, soll nachfolgend über die Wirkung und Rezeption derartiger Spektakel reflektiert werden; wie die Performance zu der Überwindung bekannter Sehgewohnheiten beitragen kann. Es stellt sich die Frage, wie die Performance als situative Erfahrungsgestaltung das Thema sexueller Gewalt im realen sowie virtuellen Raum kommuniziert. Abigail Lane konzentriert sich auf die Opfer von Gewalttaten und inszeniert ihre Performance im öffentlichen Raum als vermeintliche Realität einer sexuellen Gewalttat. Ausgewählt wurde ihr frühes Projekt, welches noch stärker an den feministischen Kunstdiskurs der 1970er Jahre gebunden ist, da die Künstlerin erwägt, wie Körperlichkeit in Bezug auf sexualisierte Gewalt verhandelt werden kann, ohne die Opfer auf einer voyeuristischen Ebene zu stigmatisieren.

Das Kunstprojekt um Richard Whitehurst hingegen, in dem der Künstler angeblich selbst als Täter in seiner interaktiven Performance auftritt, wird insbesondere deshalb für die vorliegende Arbeit verhandelt, da die öffentliche Performance hier im Kontext der virtuellen Realität Internet, „the virtual reality theater“³²⁷ stattfindet und somit das Erlebnis von Performativität und Präsenz sexueller Gewalttätigkeit mit der Simulation der Tat verbindet und erweitert. Gerade in der zeitgenössischen Gesellschaft ist das World Wide Web zu einem wichtigen Ort der Interaktion geworden, dessen Besonderheiten, Chancen und Grenzen bei der Analyse der Performance von Bedeutung sind.

1.2.1 Die Performance im öffentlichen Raum als vermeintliche Realität

„*The Bride, the Body, the Mystery and its Maker.*“³²⁸

Abigail Lanes künstlerische Performance begann mit dem Druck von Steckbriefen in zahlreicher Auflage. Dann wurden in dem sonst so beschaulichen Landschaftsgarten Killerton Gardens der National-Trust-Anlage in der Nähe der südenglischen Stadt Exeter Passanten im Juni 1993 via dieser Steckbriefe darum gebeten, bei der Suche

³²⁶ Manchevski 2007, S. 204.

³²⁷ Giannachi/Kaye 2011, S. 118.

³²⁸ Abigail Lanes fiktiver Zeitungsartikel in *Express & Echo*, 18.06.1993, Shone/Blazwick 1995, S. 35f.

nach einer jungen Braut mitzuhelfen, die seit einiger Zeit spurlos verschwunden sei: „MISSING. Can you help?“³²⁹. Am Ende dieser vermeintlichen Suchaktion fanden einige Besucher des Parks die Vermisste tatsächlich: einen leblosen nackten, aber unversehrten, Frauenkörper, rote Haare, das hübsche Gesicht rahmend, Mund und Augen geschlossen, Teile des Körpers vollständig mit Erde bedeckt (Abb. 9). Die Künstlerin greift den bereits erwähnten Topos der schönen Leiche auf; die ästhetisch-entrückte Darstellung einer toten Frau in der Natur. Die Polizei wurde informiert, die Passanten waren zutiefst erschüttert bis zu dem Zeitpunkt, als sie herausfanden, dass es sich um eine naturgetreue Wachsnachbildung eines weiblichen Torsos handelte. Welch Provokation, sich so einen grausamen Scherz zu überlegen und eine artifizielle Puppe als Leiche im öffentlichen Raum zu präsentieren! Lane reflektiert in ihrer Aktion das kunsthistorische Motiv der Puppe, welches Fetischismus und Voyeurismus bedient, wie es beispielsweise bei Hans Bellmers³³⁰ skurril-erotischen Arrangements aus Schaufensterpuppen auftritt. Die Puppe dient allgemein gesprochen häufig als Spielzeug, als Trostspender, Wegbegleiter und Ansprechpartner für Kinder, oder als Sammel-, Kult- und Kitschobjekt für Erwachsene – ein ‚toter‘ Stellvertreter also für bestimmte Bedürfnisse des Menschen.³³¹ Die ‚tote‘ Puppe bei Abigail Lane steht womöglich auch für die menschliche Neugier und das Begehren nach gruseligen Geschichten rund um Personen, denen ein schlimmes Schicksal zugestoßen ist.

Es stellte sich nämlich für die Passanten heraus, dass nicht nur der Torso unecht war, sondern die ganze Geschichte um die vermisste Braut, möglicherweise in den Flitterwochen von ihrem Ehemann umgebracht, fingiert war. Die ahnungslosen Besucher waren in ein erfundenes Krimispiel eingebunden worden. Diese Aktion war in doppelter Weise skandalös, denn nicht nur die fragmentierte Figur und deren Geschichte, auch der Appell an die Hilfsbereitschaft der Mitmenschen waren inszeniert. Darüber hinaus war die Verwaltung der Killerton Gardens Anlage darüber empört, dass es sich bei dem WachsmodeLL um die Abformung einer ihrer

³²⁹ Der Steckbrief wurde in einem Boulevardblatt dokumentiert, der später als Ausstellungstück in der Spacex Gallery in Exeter ausgestellt wurde und Bestandteil der Installation *The Incident Room* (1993) war.

³³⁰ Hans Bellmer war ein deutscher Fotograf, Bildhauer, Maler und Autor, * 1902 in Kattowitz/heutiges Polen; † 1975 in Paris.

³³¹ Landwehr 2004, S. 34.

historischen Ausstellungspuppen handelte, die eine Saison zuvor im Killerton House traditionelle Brautmode präsentiert hatte: „The return of the mannequin this year in such grizzly circumstances could have caused widespread dismay. Its presence in the garden might have resulted in unnecessary shock or offense of innocent members of the public. A life-like model of a living mannequin would have been acceptable, but a dead one was not.“³³² Die öffentliche Erregung über das Wachsmo- dell erfolgte anscheinend insbesondere durch die Vorlage und die Art der Präsentation; die ‚tote‘ Kopie eines Modells, welche zuvor in der Anlage ausgestellt wurde und folglich ein schlechtes Licht auf die Modeausstellung in dem altehrwürdigen, adligen Landhaus warf.

Nachdem die Urheberin der Aktion, die ‚Täterin‘, ausfindig gemacht worden war – eine junge Goldsmiths-Absolventin und Teilnehmerin der legendären *Freeze* Ausstellung³³³, Abigail Lane – wurde die Wachsfigur sofort aus der öffentlichen Gartenanlage entfernt und in eine nahegelegene Galerie gebracht. Dieser sogenannte *The Incident Room*³³⁴ in der Spacex Gallery präsentierte die Figur möglichst ähnlich zu dem ursprünglichen Konzept – in Erde gebettet und von Tageslichtlampen ausgeleuchtet. Sie erweckten den Anschein, als ob man sich am helllichten Tag an einem bereits abgesicherten Tatort befände (Abb. 10). Der Eindruck eines artifiziellen Wachsfigurenkabinetts ließ sich dennoch nicht verhindern. Im Sinne eines Panoptikums, welches den Rezipienten Kuriosa präsentiert sowie Ekel, Neugier und Erstaunen – die menschliche Schaulust – bedient, wurde die weibliche Figur den Galeriebesuchern dargeboten. Beide Präsentationsformen, die Wachsfigur im öffentlichen Raum und die Überführung in den White Cube des Galerieraumes, sind künstlerische Medialisierungen des negativen Vergnügens, des Voyeurismus in Bezug auf das Leid und den Schrecken im Alltag, besser bekannt als „pleasing horror“³³⁵. Diese von der Künstlerin intendierte Lust am Schauen und Gruseln gipfelt in Lanes wächsernem Werk, das ein mögliches Beispiel der

³³² Zit. n. einem Pressesprecher des National Trust, in: Steinborn 2011, S. 277f.

³³³ Die Ausstellung *Freeze* im Jahr 1988 wurde von Studenten des Londoner Goldsmiths College organisiert und begründete die sogenannte Young British Art mit Vertretern wie Damien Hirst, Sarah Lucas oder Fiona Rae mit, die eine neue Skandalkunst in Abkehr vom Konservatismus der Thatcher-Ära einläutete.

³³⁴ Im Englischen meint ‚Incident Room‘ einen speziellen Raum einer Einsatzbehörde, in der alle Akten und Unterlagen einer Ermittlung aufbewahrt werden.

³³⁵ Steinborn 2011, S. 28.

sogenannten New Gothic Art³³⁶ ist, welche die zeitgenössische Angst vor alltäglichen Unsicherheiten und Bedrohungen zum Ausdruck bringt. Ihre Nachbildung eines weiblichen Körperteils wird in einen imaginativen Albtraum der Entführung transformiert und verweist auf das freudianische Gefühl des Unbehagens. Sigmund Freud erklärte in seiner Schrift über *Das Unheimliche*³³⁷, dass dieses Gefühl eng verbunden ist mit dem Vertrauten. Die Unheimlichkeit des Fremden und Unvertrauten sowie gleichzeitig das Bekannte und Vertraute kann in real erlebten oder in imaginierten Situationen des Alltags auftreten, wenn die Grenze zwischen Realität und Fiktion verschwimmt. In Bezug auf sexualisierte Gewalt verdeutlicht dies die Angst vor Übergriffen im Alltag; Orte, die vertraut sind aber dennoch zur Bedrohung werden können. Das Wachsimitat einer jungen Frau als soziale Skulptur im Handlungsspielraum Park entkräftet einerseits die Vorstellung, eine tatsächliche Leichte entdeckt zu haben sowie stellt andererseits die sichere Welt der Killerton-Gardens-Besucher infrage. Dieses Erleben des latent Unvorhersehbaren und Unwahrscheinlichen kann als ästhetisches Moment und künstlerisches Ziel dienen, die Rezipienten zum aktiven Handeln zu provozieren.³³⁸ Die Parkanlage als Aktionsraum verweist auf die Problematik von öffentlichen Orten: Sie können jeden Tag zur realen und imaginierten Bedrohung von Frauen werden und sie in ihrer Bewegungsfreiheit beschneiden.

Das Motiv der Braut ist in der Kunstgeschichte altbekannt; Künstler wie Max Ernst oder Marcel Duchamp verwenden das Bild der Braut in ihren Werken als dadaistisches Lust-, Angst- und Fetischobjekt. Hannah Höchs Werk *Die Braut* von 1927 beispielsweise zeigt eine puppenhaft-starre weibliche Figur, die mehr an eine überdimensionierte Kinderpuppe als an eine erwachsene Braut erinnert. Die Künstlerin Höch kritisiert – ähnlich zu Lane – die gesellschaftliche, gewissermaßen

³³⁶ Der Begriff der New Gothic Art wurde mit der Ausstellung *Gothic* eingeführt, die Christoph Grunenberg 1997 im Institute of Contemporary Art in Boston kuratierte und die ebenfalls Abigail Lanes *Missing Bride* zeigte. Der Name des damals neu entstandenen Genres verweist einerseits auf die künstlerische Faszination für Mittelalterliches, unheimliche Horrorgeschichten, düstere Themen wie Melancholie, Tod oder Gewalt; inspiriert von beispielsweise Edgar Allan Poes literarischem Werk. Andererseits bedeutet das Wort ‚gothic‘ im ursprünglichen Sinn übersetzt ‚grausam‘, ‚barbarisch‘. Inwieweit Abigail Lanes Aktion zu diesem Ausstellungskonzept passt, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden.

³³⁷ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, 1919 erschienen.

³³⁸ Masuch 2006, S. 108.

übergestülpte Rolle der Braut und Ehefrau und einer einhergehenden Beschneidung der weiblichen Identität, Selbstbestimmung und Freiheit.³³⁹

Auf einem neben der Installation stehenden Tisch lag ein aufgeschlagenes Boulevardblatt für die Galeriebesucher: auf der linken Seite eine Kopie der Seite 6 des Exeter Regionalblattes *Express & Echo* vom 18. Juni 1993, auf der rechten Seite der von der Künstlerin verfasste Artikel *The Bride, The Body, The Mystery and its Maker*³⁴⁰ über ihre Performance und die mediale Erregung. Der Titel ist in Anlehnung an Peter Greenaways Film *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1989) verfasst; ein opulenter Kinospießfilm, der Kannibalismus, Sexualität und Gewalt zum Thema hat. Greenaways Vorliebe für barocke Allegorien in einem skurril-gewaltsamen Gewand können Inspirationsquelle für Lanes dramatische Geschichte der *Missing Bride* gewesen sein, die nun in der öffentlichen Gartenanlage stattfindet. Der Artikel Lanes berichtet in reißerischer Manier der Sensationspresse über die Aktion, zeigt einen vermeintlichen Schnappschuss nach der Enttarnung von der Künstlerin mit dem Arm der Wachsfigur in der Hand, darunter die Bildlegende „Body of Evidence: Underhand Deceit“. Der Artikel endet mit den Worten: „Miss Lane, meanwhile, is still confused as to what is real and what is not.“³⁴¹

Die Frage, was real ist und was nicht, ist durchaus berechtigt. Lanes Suchaktion steht in der Tradition von Ana Mendieta³⁴² Performances in den 1970er-Jahren, in denen sie sich mit der Inszenierung ihrer eigenen Körperlichkeit und dessen Wirkung auseinandersetzt. Mendieta's körperbezogene Performance *Untitled (Rape Scene)*³⁴³ von 1973 bezieht sich auf ein real geschehenes Gewaltverbrechen auf dem Campus der University of Iowa, als eine Studentin von einem anderen Studenten brutal vergewaltigt und dann getötet wurde. Diese Tat brach in die Routine des Lehrbetriebs ein und beherrschte das erwähnte Gefühl der Unsicherheit – der latent vorhandenen, aber nicht offenkundigen Bedrohung im Alltag. Mendieta, selbst dort Studentin zu dieser Zeit, griff diese Tat auf und inszenierte ihren eigenen Körper als

³³⁹ Höch/Götz 1980, S. 85.

³⁴⁰ Die Signatur AL unter dem Artikel verweist auf die Künstlerin als Autorin.

³⁴¹ Zit. n. Abigail Lanes Artikel *The Bride, the Body, the Mystery and its Maker*, in: Grunenberg 1997, S. 132.

³⁴² Ana Mendieta, amerikanische Performancekünstlerin, * 1948 in Havanna, Kuba, † 1985 in New York.

³⁴³ Die Künstlerin beschrieb ihr Werk auch als *Rape Tableau*, womit sie auf das Tableau vivant verweist.

Opfer, als ‚living sculpture‘. Sie lud nichts ahnende Kommilitonen in ihr Apartment in Iowa City ein. Als diese die angelehnte Wohnungstür öffneten, fanden sie Mendieta halbnackt und voller Blut beschmiert³⁴⁴ über einen Tisch gebeugt, an den sie gefesselt war und das Ereignis der realen Tat nachstellte, so wie es in der Presse publiziert worden ist. In einer Fortführung ihrer Aktion organisierte Mendieta im selben Jahr ihre *Rape Performance*, in der sie sich ebenfalls unbekleidet und blutbeschmiert liegend an verschiedenen Orten nahe des Universitätscampus fotografieren ließ. Die fotografische Dokumentation der *Rape Performance* inszenierte die Künstlerin eine angebliche zuvor geschehene Vergewaltigung darstellend. Ihre Strategie der Selbstinszenierung geht einher mit einer unmittelbaren Auseinandersetzung des weiblichen Körpers und der persönlichen Identifikation mit der Rolle des verletzbaren Opfers, als „a reaction against the idea of violence against women“³⁴⁵, so die Künstlerin. Die fotografische Dokumentation von Mendieta's *Performance Rape Scene* wurden im Nachgang in zahlreichen Galerien ausgestellt und erweiterte somit das Thema sexueller Gewalttätigkeit von dem Kreis der Studenten auf den Bereich der Öffentlichkeit – um möglicherweise auch einen Kommentar zu der damals oft mangelhaften Berichterstattung zu derartigen Vorfällen zu geben.

Lane und Mendieta geht es in ihren öffentlich wirksamen Aktionen um die Alltäglichkeit und Dringlichkeit des Themas sexueller Gewalt gegenüber Frauen; beide Künstlerinnen benötigen das Publikum, damit ihre Performance vollendet wird. Im Gegensatz zu Mendieta stellte Lane weder ihren eigenen Körper zur Schau, noch wurde die direkte Identifikation mit einem konkreten Opfer ermöglicht. Lane präsentierte eine täuschend echte Nachbildung einer jungen Frau, eine artifizielle Transformation des Körpers beziehungsweise eines Fragments davon. Der Fragmentierung der Figur ist ein destruktives Moment inhärent, Lane durchbricht die Vorstellung des ganzheitlichen (Kunst-)Körpers. Die auf den ersten Blick schöne Leiche, die idealisierte Ausstellungspuppe als Vorbild für die Wachsfigur, ist nicht länger identifizierbar und wird in ein organ- und körperloses Objekt umgewandelt. Der Topos des schönen Opfers wird infolgedessen aufgehoben und ad absurdum geführt. Das Körperfragment verhindert eine voyeuristisch ästhetische Wahrnehmung

³⁴⁴ Sie verwendete Tierblut für ihre öffentlichen Inszenierungen.

³⁴⁵ Zit. n. Ana Mendieta, in: Viso 2004, S.256.

dessen. Des Weiteren führte Lane ihre Performance nicht wie Mendieta im Rahmen ihres Zuhauses und Freundeskreises vor, sondern in der anonymen Öffentlichkeit. Dieser Aspekt der Anonymität wurde allerdings durch die Überführung von Lanes Wachsfigur in den geschützten Rahmen der Galerie zum Teil aufgehoben. Die Frage, inwiefern es moralisch vertretbar ist, eigene Freunde oder Fremde zu schocken, muss unbeantwortet bleiben. Die Tatsache, dass Mendieta's Kommilitonen von ihrer künstlerischen Profession wussten, mag allerdings dazu beigetragen haben, dass diese den inszenierten Charakter leichter erkennen konnten als zufällige Spaziergänger in der Parkanlage. Die Dokumentation von Lanes Performance im öffentlichen Raum erfolgte allein durch Fotografien der Reinstallation in der Galerie. Es gibt keine Aufnahmen oder Filme von der eigentlichen Aktion im Park, möglicherweise, um die vergebliche Suche und Hilfsbereitschaft der Passanten rückwirkend nicht ins Lächerliche zu ziehen.

Barbara Engelbach betont, dass die Dokumentation von Performances (fotografisch oder filmisch) die Konzentration auf die Kunstschaffenden verstärkt.³⁴⁶ Zu Recht besteht die Kritik, dass das mutwillige Spiel Lanes mit der mitmenschlichen Gutwilligkeit und der Hilfsbereitschaft zu negativen Konsequenzen führen kann. Denn wie würden sich die Passanten, die sich damals getäuscht sahen, bei einer erneuten, aber realen Suchaktion verhalten? Lane hingegen kritisierte, dass ihre Aktion in die Galerie verlagert werden musste und somit in zweiter Instanz nur für ein bestimmtes, eingeschränktes Kunstpublikum zugänglich gemacht worden ist.³⁴⁷ Die Galerie kann zwar öffentlich besucht werden wie der Park; der von der Künstlerin intendierte Schockmoment, ob es sich nun um eine reale Frau oder künstliche Puppe handelt, entfällt im Galerieraum. Auch wenn nach allgemeinem Verständnis der öffentliche Raum ein Ort für alle Menschen ist, ist der konkrete Raum und die Stelle, an der eine Performance aufgeführt wird, immer auch in gewisser Weise vom Künstler kontrolliert und für ein bestimmtes orts- und zeitspezifisches Klientel bestimmt. Christopher Balme betont, dass sich die Sphäre der Öffentlichkeit durch die Interaktion zwischen Akteuren, Zuschauern und Publikum bildet. Demzufolge sei nicht der tatsächliche *Ort der Performance* maßgeblich – in diesem Fall die Galerie

³⁴⁶ Engelbach 1997, S. 186.

³⁴⁷ Steinborn 2011, S. 29.

oder der Park –, sondern der *Ort der Rezeption*, welcher potenziell unbegrenzt ist und nicht nur an einem Ort und zu einer Zeit erlebt werden kann.³⁴⁸

Im Unterschied zu den am Anfang des Kapitels erwähnten Fotografien der Kunstschaffenden von Hausswolff und Sternfeld handelt es sich bei Lanes Performance und dem Moment, als die Besucher mit den Steckbriefen konfrontiert wurden, nicht um ein abgeschlossenes, bereits geschehenes Ereignis. Die Rezipienten werden die Tatortfotografien präsentiert – unabhängig davon, ob sie real sind oder fiktiv – die in der Vergangenheit geschehen sind und an deren Ablauf sie nichts ändern können. Sie werden in die passive Rolle der Voyeure und/oder der Ermittler versetzt, um Gefühle zwischen Neugier und Unbehagen zu erwecken. Der inszenierte Charakter der Fotografien ist somit zunächst offensichtlicher als bei der Performance, die Authentizität vorgeben will und das unbewusste Publikum in den künstlerischen Prozess einbezieht. Das erste Zweifeln an der Realität der Performance kann als strategisches Ziel der Künstler verstanden werden; mit dem Ziel, Gewohntes und Alltägliches infrage zu stellen. Eine tatsächlich ermordete Braut wäre eine furchtbare Tat gewesen. Die Wachsskulptur einer toten Frau in einer Galerie hingegen hätte heutzutage kaum mehr eine Provokation dargestellt oder wäre als solche auch nicht so verstanden worden. Das Skandalöse der Aktion verlagert sich also von dem Diskurs um die ästhetische Gestaltung hin zu dem eigentlichen Thema und Kontext der Performance. Die Simulation der Tat manifestiert sich in einer vorgeblichen Authentizität und dem einhergehenden Schockmoment für die Spaziergänger, wenn sie merken, dass sie ahnungslos in eine künstlerische Aktion miteinbezogen wurden: Der eigentliche Skandal bei Lanes Performance *Missing Bride* „liegt hier begründet in Täuschung und Überschreitung von Grenzen – zwischen Realität und Fiktion, Rezipient und Partizipant, Verbrechen und Vergnügen, Straße und Galerie, True Crime und Kunst, Kunst und Moral“.³⁴⁹ Es scheint, als ob sich die Rezipienten nicht so sehr durch das Kunstwerk selbst provoziert fühlen, sondern durch das Wie, Wann und Wo, die sogenannte Liveness der Performance in der öffentlichen Parkanlage. Die Art und Weise der Vermittlung sowie der spezifisch inszenierte Ort der Performance sind ausschlaggebende

³⁴⁸ Balme 2010, S. 48–53.

³⁴⁹ Steinborn 2011, S. 294.

Kriterien der Skandalisierung, die Grenzen überschreiten können. Zeit und Raum als wichtige Kriterien öffentlicher Performances entscheiden darüber, wer an der Aktion partizipiert – was wiederum gegen Christopher Balme's These spricht, dass der Ort der Performance nicht entscheidend für die Rezeption der Aktion ist.³⁵⁰

Im Unterschied zu einem konventionellen Theaterstück oder zu einer Ausstellung können allerdings Performances im öffentlichen Raum über die Wahl des Ortes und der Zeit hinaus provozieren. Die Performance versucht, das täglich Erlebte und Bekannte auf eine idealistische und moralische Ebene der Partizipation zu heben, welche zwischen imaginativen und realen Aktionen oszilliert. Jill Bennett erkennt dies als Chance für Kunstschaffende und Zuschauer, die Rezipienten der eigenen Gefühle zu sein.³⁵¹ Die künstlerische Provokation ist nicht mehr an den ästhetischen (Kunst)-Körper gebunden, sondern ist nach der von Umberto Eco postulierten Öffnung des Kunstwerks auf Performativität und das Einbeziehen der Rezipienten ausgerichtet, wodurch „der Kunstsandal ‚aktiver‘ wird“³⁵², und möglicherweise ein öffentlicher Dialog, als Ort der Rezeption, auch außerhalb des Kunstkontexts angeregt wird. Trotz der möglichen Gefahr hin, dass die Hilfsbereitschaft des Rezipienten von Abigail Lanes öffentlicher Suchaktion hintergangen wird, kann die Performance das Erleben einer Situation ermöglichen, in der das Potential zur Reflexion und Erkenntnis liegt – ohne jedoch den realen Körper preiszugeben.

1.2.2 Die virtuelle Vermittlung des Werks über das Internet

„Round on the Ends, Fake in the Middle.“³⁵³

Richard Whitehursts Werktitel scheint Programm zu sein: Der amerikanische Künstler installierte im Jahr 2009 im Eingangsbereich der 4D Gallery in Columbus seinen sogenannten *The Rape Tunnel*, den der Künstler wie folgt beschreibt:

I've constructed a 22 ft tunnel out of plywood that leads into the project room. There is no way in or out of the project room except for this tunnel. As you travel through the tunnel, it gets smaller and smaller, making it so that you have to

³⁵⁰ Balme 2010, S. 49.

³⁵¹ Bennett 2005, S. 23.

³⁵² Steinborn 2011, S. 292.

³⁵³ Das Zitat persifliert den Refrain der Ohio State University Hymne *Round on the Ends and High in the Middle*. Lawrence 2009.

crawl and put yourself in a submissive position in order to reach the tunnel's destination. At the end of the tunnel the subject will find me waiting in the project room and I'll try to the best of my ability to overpower and rape the person who crawls through. I want to make it clear that I plan to make the experience as unpleasant as I possibly can to anyone who dares to crawl through the tunnel. I will try to the best of my ability to make them regret their decision. [...] Because as an artistic gesture, it's one of the most impactful I can think of.³⁵⁴

Whitehursts Holzkonstruktion ist vor dem Eingang der Galerie angebracht; ein auf Stelzen stehender, ovaler Tunnel, der von einer Seite durch eine kleinere Öffnung in geduckter Haltung betreten werden soll. Die Besucher der Installation werden aufgefordert, durch diesen sich verjüngenden Tunnel zu krabbeln, bis sie an einem gewissen Moment von dem Künstler vergewaltigt werden. Formal handelt es sich bei Whitehursts Anfertigung um eine sinnbildliche, überdimensionale Vagina oder einen Anus, der zu der Galerie, dem metaphorischen Körper der Installation führt. Das Konstrukt weist diesbezüglich formale Parallelen zu Lygia Clarks³⁵⁵ im Jahr 1968 errichteter Installation *The House is the Body: Penetration, Ovulation, Germination, Expulsion* auf. Ihr Parcours führt die Teilnehmer interaktiv durch die Stationen des Körpers, genauer gesagt: auf dem Weg eines Spermiums zur Eizelle. Die Besucher von Clarks Installation betreten ein transparentes rundes Plastikzelt, die symbolische Vagina, folgen hier dem Weg der Befruchtung und können durch taktile Erfahrungen das Innere erfühlen und erleben. Whitehursts Ziel einer Interaktion ist jedoch weit entfernt von einer künstlerisch-spielerischen Begehung des menschlichen Unterleibs. Der Künstler erklärt seine bizarre Intention der Vergewaltigung mit dem Wunsch, eine größtmögliche und nachhaltige Auswirkung auf das Publikum zu erzielen – ohne Rücksicht auf Verluste, wie er in einem Interview äußert.³⁵⁶ Als Weiterentwicklung seines angeblich zuvor durchgeführten *The Punch-You-In-The-Face-Tunnel*³⁵⁷

³⁵⁴ Richard Whitehurst im Interview mit der Kuratorin Sheila Zareno, in: Zareno 2009.

³⁵⁵ Lygia Clark ist eine südamerikanische Künstlerin, * 1920 in Belo Horizonte, † 1988 in Rio de Janeiro, Brasilien.

³⁵⁶ Richard Whitehurst, auf: Zareno 2009.

³⁵⁷ Richard Whitehurst erzählte, dass er bei dem vergleichbaren Vorgängerprojekt im Seward Projects Space in Columbus eine Frau so stark ins Gesicht schlug, dass sie ihre Modelkarriere nicht fortsetzen konnte. „I'm still having an impact on this young lady's life, something not many other artists could claim about their work“, Richard Whitehurst, auf: Ebenda.

(2007) mit analogem Konzept geht es dem Künstler darum, Gewalt anzuprangern und nicht, wie ihm vorgeworfen wird, zu unterstützen. Ferner möchte er seiner Aussage nach insbesondere sexuelle Gewalttätigkeit öffentlich thematisieren. Erst aufgrund der negativen Reaktionen auf sein Projekt sieht der Künstler die Chance eines künstlerischen Erfolgs, und primär einer gesellschaftlichen Wirkung.³⁵⁸ Es stellt sich jedoch die dringliche Frage, wie ein Kunschtchaffender gegen Gewaltausübung eingestellt sein kann, wenn er sie gleichzeitig proklamiert und durchführen möchte. Ist es moralisch vertretbar, sexuelle Gewalt in derartiger Form öffentlich anzukündigen? Whitehursts performative Installation, die via dem amerikanischen Kunstblog Artlurker³⁵⁹ veröffentlicht wurde, erzielte eine kontroverse Kritik unterschiedlicher Rezipienten: Die überwiegende Anzahl der Stimmen verurteilte die Aktion. Sie warfen dem Künstler reine Sensationsgier und Provokation jenseits von Kunst und Kultur vor.³⁶⁰ Einige verstanden offensichtlich die zynische Anspielung nicht und ließen sich auf ein Niveau der Gewaltausübung herab: Sie drohten dem Künstler Gegengewalt und aktives Einschreiten an³⁶¹ – im Sinne von Wolfgang Sofskys Theorie der Gewalterzeugung, die besagt, dass das Publikum von Gewalt ebenso neue Gewalt erschaffen kann.³⁶²

Die Kommentare der Leser zu seiner Ankündigung der Galerieinstallation und das online geführte Interview mit der Kuratorin Sheila Zareno auf artlurker.com sind bis zu einem gewissen Grad nachvollziehbar; sie können als Reaktionen der Aufgebrachtheit auf Whitehursts Ansage gedeutet werden, welche die Gefühle von Personen beziehungsweise Konventionen des gesellschaftlichen Miteinanders missachtet. Der Künstler bewegt sich mit seiner offensiven, öffentlichen Forderung der Gewaltandrohung nicht nur auf rechtlichem und moralischem Glatteis, sondern führt den Tatbestand der sexuellen Gewalt ad absurdum: Da Whitehurst ankündigt,

³⁵⁸ In diesem Werk geht es nicht nur ausschließlich um sexuelle Gewalt an Frauen. Nach Äußerung des Künstlers würde er jeden, der seinen Tunnel betritt, sexuell belästigen. „I personally think rape is morally reprehensible and something that should generally not be allowed in our society. Most people feel this way, which is why the act is exploitable for the purposes of my work. If people were not so repulsed by rape then this project would fail.“, Zareno 2009.

³⁵⁹ www.artlurker.com – A Miami Based Contemporary Art Newsletter/Blog.

³⁶⁰ Kommentare waren z. B.: „What an idiot. Rape is not a form of artistic expression.“, „As a result, he'll get a ton of attention, which is clearly what he's looking for.“, „I hope he gets arrested. This man is sick“, Zareno 2009.

³⁶¹ Z. B. „I hope someone bigger and stronger rapes HIM in his tunnel...“, „It would be quite interesting if someone with HIV decided to take a small trip through the tunnel.“, „I'd like to have an impact on his life, with a sledge hammer.“ Ebenda.

³⁶² Sofsky 1996, S. 116.

jeden, der die Installation betritt, zu vergewaltigen, erklärt er die Besucher mitverantwortlich an einem möglichen Übergriff und weist die Schuld von sich. Wer bereit ist, trotz Drohung durch den Tunnel zu kriechen, weiß um die bekanntgemachten, möglichen Konsequenzen Bescheid. Somit wäre es im Grunde keine Vergewaltigung mehr, wenn die Teilnehmer selbst entscheiden, sich auf die Aktion einzulassen und durch die Installation gehen.

Die Konstruktion des engen, dunklen Tunnels erzeugt einerseits Assoziationen an menschliche Körperöffnungen, andererseits kann er als topografisches Klischee des Tatortes sexueller Gewalt interpretiert werden: der dunkle Hauseingang, die menschenleere Parkgarage oder die nächtliche Straßenunterführung.³⁶³ Nicht nur diese gesellschaftlich bekannten Angstorte sind allerdings denkbare Topografien sexueller Übergriffe, sondern in Whitehursts Fall sogar die Kunstgalerie. Musste bei Lane einige Jahre zuvor die Installation vom Schauplatz des öffentlichen Parks in den geschützten Rahmen der Galerie überführt werden, so ist bei ihm die Galerie selbst der Tatort der angekündigten, vermeintlichen Gewaltausübung. In der Realität existiert teils ein ähnlich ambivalenter Umgang mit den gesellschaftlichen Vorstellungen zu spezifischen Tatorten sexueller Gewalt. Frauen, die sich im öffentlichen Raum bewegen, wissen um die potentielle Gefahr sexueller Übergriffe. Es wird ihnen seit Kindesalter der Ratschlag gegeben, besonders achtsam zu sein, wenn sie allein oder nachts unterwegs sind. Geschieht ihnen etwas, wird ihnen unter Umständen leichtfertiges Verhalten oder Teilschuld an dem Übergriff vorgeworfen.³⁶⁴ Einer der Blog-Leser kommentierte die Ankündigung der Ausstellung Whitehursts mit folgender Botschaft: „It’s not rape if you agree to go through the tunnel.“³⁶⁵ Provokativ gefragt ist es folglich auch keine Vergewaltigung, wenn Übergriffe nachts im dunklen Park geschehen?

Whitehursts Galerieinstallation kann als eine Form von Performance gedeutet werden, in der nicht nur reale Besucher (so es welche gibt), sondern insbesondere Internetnutzer in den künstlerischen Prozess involviert werden. Bei der Rezeption der

³⁶³ An dieser Stelle erwähnenswert ist der französische Film *Irréversible* (2002) von Gaspar Noé, der den Angstort Straßenunterführung als Tatort einer grausamen Vergewaltigung der Protagonistin inhaltlich und formal inszeniert.

³⁶⁴ Wie bereits in II.1.1. erläutert, wird Frauen nach sexuellen Übergriffen oft eine Mitschuld an der Tat gegeben, wenn sie allein, alkoholisiert oder aufreizend im öffentlichen Raum unterwegs sind. Gillian Rose schreibt diesbezüglich: „Women know that spaces are not necessarily without constraint; sexual attacks warn them that their bodies are not meant to be in public spaces.“ Rose 1993, S. 76.

³⁶⁵ Zareno 2009.

Performances von Lane und Whitehurst entstehen die Empörung und der einhergehende öffentliche Skandal durch eine andere Zeitlichkeit als im Vergleich zu bildlichen Darstellungen sexueller Gewalt. Die in die Performance involvierten Rezipienten werden mit einer gegenwärtigen oder zukunftsorientierten Intention der Kunstschaffenden konfrontiert. Bei Lane handelt es sich um die unmittelbare Gegenwart der vorgefundenen, angeblichen Leiche, bei Whitehurst um die Zukunft des angedrohten Gewaltgeschehens; beide Performances beziehen die ahnungslosen Rezipienten ein und fordern sie heraus, das Geschehen zu kommentieren oder sogar aktiv einzugreifen. So fühlen sich die Leser der Ausstellungsankündigung des *The Rape Tunnel* womöglich moralisch dazu verpflichtet, die Tat der Vergewaltigung durch ihr Einschreiten zu verhindern. Whitehursts Ankündigung, dass jede und jeder, der seinen *The Rape Tunnel* betritt, vergewaltigt wird, erzielt sicher eine höhere Resonanz als vergleichbare interaktive Kunstprojekte und Performances. Beträchtliche sechzehn Jahre nach Lanes Performance versucht Whitehurst mit einer völlig unterschiedlichen Idee zu der Thematik sexueller Gewalttätigkeit öffentlich und virtuell zu provozieren und Aufmerksamkeit zu erregen. Frei nach den Redewendungen „Sex sells“ und „All publicity is good publicity“³⁶⁶ scheinen diese Parolen immer noch und auch für die Kunstwelt zu greifen. Obwohl den Blog-Lesern der Ankündigung Whitehursts klar gewesen sein müsste, dass ein realer sexueller Übergriff selbstverständlich nicht erfolgen wird, löste sie eine rege Diskussion in der Internet-Community aus. Der Künstler repräsentiert insofern eine unwahre Darstellung. Eine sogenannte dreiste Behauptung kann allgemein gesprochen als Lüge enttarnt werden, wenn es konkrete Beweise und Belege gibt, dass sie bewusst und absichtlich erzählt worden ist, die Ankündigung (wie in diesem Fall insbesondere rechtlich) gar nicht möglich ist. Normalerweise verliert ein Lügner, der als solcher entlarvt wird, an Ansehen und Vertrauen.³⁶⁷ Die Lüge gilt zwar als Wurzel der Fiktion, allerdings sind dem heutigen Verständnis nach die Grenzen zur Wirklichkeit fließend: „Die Frage nach Fiktion in Bezug auf Wirklichkeit verliert da an Präzision, wo gerade die Indifferenz beider

³⁶⁶ Boris Groys erwähnt in seinem Essay *Über das Neue*, dass die Bestrebungen der zeitgenössischen Kunstentwicklung den gleichen (ökonomischen) Regeln wie die der profanen Kultur unterliegen: Das Profane dränge in das Museum und das Elitäre auf die Straße. Somit gelte nicht nur ‚Sex sells‘, sondern ebenso ‚Art sells‘. Groys 1992, S. 34f.

³⁶⁷ Goffman, 2003, S. 18. Siehe ferner die erwähnten kritischen Kommentare zum Artikel, die den Künstler als Hochstapler diffamierten.

konstatiert wird; [...] Wirklichkeit als Fiktion und Fiktion als Wirklichkeit.“³⁶⁸ Der Begriff der virtuellen Realität, der diesen Übergang von Realität zur Fiktion und vice versa im Internet beschreibt, wurde bereits 1986 von dem Schriftsteller Jaron Lanier geprägt und meinte in seinem Ursprung „environments that provide realistic cues to some or all the senses, sufficient to engender in the participant a willing suspension of disbelief.“³⁶⁹ Die virtuell verbreitete Performance kann folglich zu der Aufhebung des Zweifels, ob einer präsentierten Realität, führen. Whitehursts Ankündigung jedoch impliziert eine deutlich subtilere Form der Fiktion, als zuerst gedacht. Auf der ersten Ebene, dem Akt der Vergewaltigung im Rahmen einer Kunstperformance, ist die Lüge sehr wahrscheinlich und offensichtlich. Die Aktion wird als provokante Effekthascherei wahrgenommen und abgelehnt, insofern ist der künstlerische Erfolg und die gesellschaftliche Auswirkung einer derartigen Meldung als sehr zweifelhaft einzuschätzen. Die Frage nach Sinn und Zweck der Ansage soll hintangestellt werden. Interessant ist die Bewertung des Projekts auf einer weiteren Ebene: Nach näherer Auseinandersetzung mit dem online publizierten Projekt *The Rape Tunnel* stellt sich heraus, dass die gesamte Aktion einschließlich Künstler, Kuratorin und Galerie erfunden ist. Die Topografie dieser Inszenierung findet allein im virtuellen Raum des Internets statt. Die Fotografien zu dem Artikel, die auf der Internetseite von Artlurker am 28. September 2009 eingestellt wurden, zeigen Porträts eines nicht zu identifizierenden Mannes und das Bild eines Windtunnels zur Ausmessung aerodynamischer Prozesse, und keinen Vergewaltigungstunnel. Bereits am Tag nach der Veröffentlichung der Installationsankündigung erschienen mindestens vier Artikel im Web, die das Projekt *The Rape Tunnel* als Mär enttarnten. Auch Artlurker selbst veröffentlichte noch am selben Tag eine Gegendarstellung, in der die Urheber der Aktion die Täuschung einräumten: Der Autor Victor Barrenechea bekannte sich zu der Urheberschaft und formuliert seine Intention in folgender Weise:

I wrote *The Rape Tunnel* in the spirit of Orson Welles' *War of the Worlds* broadcast. Echoing the above sentiments my personal intention with the piece

³⁶⁸ Metzger 2010, S. 29f.

³⁶⁹ Zit. n. Jaron Lanier, in: Giannachi/Kaye 2011, S. 121.

was not to discuss rape at all, but contemporary art. The character is fictional, the event is fictional ... in short it's a work of fiction.³⁷⁰

Die Performance, die von körperlich anwesenden Zuschauern unmittelbar wahrgenommen und bewertet wird, hat sich im Fall von *The Rape Tunnel* im Rahmen einer zunehmenden medialen Vernetzung weiterentwickelt. Sie kann nun auch online auf dem Bildschirm vor Internetnutzern stattfinden und erfordert daher ein erweitertes Verständnis der Begriffe von Öffentlichkeit und Publikum in Bezug auf einen virtuellen, potenziell unbegrenzten Rahmen. Die Performance ist zwischen realen und virtuellen Welten angesiedelt und kann „ein Gefühl der Präsenz und des Dort-Seins in einer virtuellen Realität“³⁷¹ evozieren – was wiederum eine Parallelität zu der Allgegenwärtigkeit von sexueller Gewalt darstellt. Trotz der Verlagerung der vermeintlichen Performance in die virtuelle Welt wurde das Kunstprojekt als real und wirklichkeitskonsistent aufgenommen und beurteilt.

Der Erfinder des Artikels *The Rape Tunnel* spielt auf die Leichtgläubigkeit der Leser und immer wieder auftretender, sensationsgeladener Märchengeschichten an, wie sie im Web, in Zeitschriften und Magazinen auftauchen.³⁷² Die im Internet massenhaft geäußerte Empörung hat sich mittlerweile zu einem Phänomen entwickelt, das meist mit Aggression und Energie zu medialen Hetzkampagnen führen kann, in denen Tätern wie Opfern unreflektiert, individuell oder gleichermaßen kollektiv Gewalt angedroht wird.³⁷³ Dieser medienkritische Aspekt des Projekts *The Rape Tunnel* kann als ironisch-satirische Reflexion (massen-)medialer Mechanismen und des immer bizarrer werdenden Medienrummels rund um die zeitgenössische Kunstwelt interpretiert werden. Das vermeintlich künstlerische Statement erscheint hier als öffentliche Inszenierung, die erst durch die Straftat sexueller Gewalt, die öffentliche Entrüstung über den Tabubruch und das allgemein zugängliche Medium

³⁷⁰ Der Autor bezieht sich auf das Hörspiel nach H. G. Wells' Roman *Krieg der Welten*, welches 1938, am Vorabend von Halloween, in Form einer fiktionalen Reportage im amerikanischen Radio zu hören war. Viele Hörer hielten den Bericht für authentisch und befürchteten einen Angriff Außerirdischer. Der junge Orson Welles hatte das Hörspiel inszeniert und wurde damit weltberühmt. Hollingworth 2009.

³⁷¹ Vogeley/Schilbach 2008, S. 70.

³⁷² Ein bekannter Medienskandal der letzten Jahre ist beispielsweise die Publikation zahlreicher Interviews des Chefredakteurs des Neon-Magazins mit Prominenten im Jahr 2010, die alle nicht stattgefunden haben. Strothmann 2010.

³⁷³ Jüngster Fall eines Mordes an einem Mädchen in Emden zeigt das massenhafte Anheizen mit Aufrufen zur Lynchjustiz, ein sogenannter Shitstorm, in sozialen Plattformen im Internet. Focus Online 2012.

Internet seine Massenverbreitung und -rezeption findet und infolgedessen im öffentlichen Rahmen skandaltauglich wird.³⁷⁴ Diese Skandalisierung ist abhängig von dem Thema und der gewählten Art der Kommunikation – also der Herstellung von Öffentlichkeit – im realen oder virtuellen Raum.³⁷⁵

In Bezug auf die Kunstfigur Richard Whitehurst bleibt die Frage offen, welche nachhaltige Wirkung die erfundene virtuelle Performance ausübt. Die Links zu allen ihren Internetseiten können noch aufgerufen werden. Dennoch ist insbesondere die virtuelle Welt von einer Schnelllebigkeit und sich ständig erneuernden Ideen gekennzeichnet, die zu einer Übersättigung der User führen kann. Ferner ist diese Art des Skandals weder völlig neu noch originell. Im Jahr 2008 provozierte beispielsweise die Kunststudentin Aliza Shvarts in ähnlicher Weise wie Barrenechea mit ihrem Abschlussprojekt an der Yale University, welches sie ‚Abortion Art‘ nannte und das sich ebenfalls als Lüge oder kreative Fiktion entpuppte.³⁷⁶ Aliza Shvarts hatte sich angeblich im Namen der politischen Kunst neun Monate lang regelmäßig selbst künstlich befruchten lassen, um dann mit Kräutern und Medikamenten wieder abzutreiben. Sie verkündete, diese Abgänge zu filmen und als Abschlussprojekt an der Yale University vorzustellen, mit dem Ziel, eine öffentliche Diskussion über das Thema Abtreibung anzuheizen. Möglicherweise dienen der Skandal und die mit ihm einhergehende öffentliche Aufmerksamkeit mehr der Vermarktung der eigenen Person, als dem öffentlichen Diskurs – oder kritisch formuliert: „Der zeitgenössische Künstler polemisiert und provoziert nicht, weil er wie Breton und Brecht nach einer alternativen Gesellschaftsordnung strebt, sondern um auf sich aufmerksam zu machen.“³⁷⁷

³⁷⁴ Das Wort Skandal wird heutzutage häufig benutzt. Skandale in den vergangenen Jahren, über welche die Medien in großem Umfang berichteten, waren beispielsweise die Vorwürfe gegenüber den Moderatoren Jörg Kachelmann (2011) und Andreas Türeci (2005), die wegen angeblicher sexueller Übergriffe auf eine Frau angeklagt wurden, oder die politischen Enthüllungen von Wikileaksgründer Julian Assange im Jahr 2010, der aufgrund vorgeblich sexueller krimineller Machenschaften selbst Zielscheibe des Skandals wurde.

³⁷⁵ Bulkow/Petersen 2011, S. 10f.

³⁷⁶ Im Internet finden sich zahlreiche Artikel zu dem kontrovers diskutierten Projekt:

<http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/429279>;

http://en.wikipedia.org/wiki/Yale_student_abortion_art_controversy (02.03.2012).

³⁷⁷ Zit. n. Peter V. Zima, in: Neuhaus 2007, S. 41.

Eine mögliche anhaltende Wirkung Barrenecheas Aktion lässt sich anhand der funktionalistischen Skandaltheorie erläutern. Sie besagt, dass gesellschaftswirksame Skandale eine nachhaltige Funktion haben können, indem sie auf Missstände aufmerksam machen, Tabus brechen, kommunikative Diskurse initiieren und zur Stärkung der sozialen Norm beitragen. Skandale müssen zwar nicht zwangsläufig zur Aufhebung von Missständen führen, können jedoch die richtige Richtung weisen – vorausgesetzt, es erfolgt eine breite öffentliche Reaktion und Diskussion.

Ansonsten ist die Skandalisierung zum Scheitern verurteilt.³⁷⁸ Stefan Neuhaus geht in der Frage, zu welchem gesellschaftlichen Erfolg Skandale führen können, noch einen Schritt weiter und betont, dass die persönliche Motivation zu einem Gelingen und einer nachhaltigen Wirkung des Skandals beiträgt. Künstler beispielsweise können vor allem dann mit Erfolg rechnen, wenn sie Themen behandeln, die einerseits auf die Empathie als menschliche Grundvoraussetzung verweisen und andererseits auf Wünsche und grundlegende Vorstellungen der Rezipienten abzielen, im Falle von Barrenecheas Aktion die radikale Ablehnung sexueller Gewalt.³⁷⁹

Die Affirmation und das Ignorieren oder Ablehnen derartiger (Kunst-)Aktionen gelten somit als reaktionär und der Sache nicht dienlich, denn „die Evokation eines menschlichen Grenzfalles stellt zugleich einen ästhetischen Grenzfall dar. Will sich *Gewalt* zum Ereignis machen, muß die Kunst *sich* zum Ereignis machen“.³⁸⁰ Dies bedeutet also, dass der Künstler ganz bewusst auf eine Skandalisierung abzielt; einerseits mit der Intention, sein Tun und die eigene Person zu vermarkten, und andererseits aber um die Rezipienten zu einer Reaktion herauszufordern, die gegen die Zustimmung oder das Missachten sexueller Gewalttätigkeit wirkt. Die Leser der online publizierten Gewaltausübung im Namen der Kunst werden zu Mitwirkenden des erwähnten „virtual reality theaters“³⁸¹ mit dem Ziel, interaktive, eindringliche Erfahrungen und Erkenntnisse zu generieren, die zwischen Virtualität und Realität liegen. Somit lässt sich trotz der nachvollziehbaren Kritik an der vorgestellten Idee von einem gewissen gesellschaftlichen Erfolg sprechen, wenn Projekte wie *The Rape Tunnel* in der Öffentlichkeit auftreten, denn sie ermöglichen das Erleben von

³⁷⁸ Neuhaus 2007, S. 14.

³⁷⁹ Ebenda, S. 46.

³⁸⁰ Seel 2000, S. 304.

³⁸¹ Giannachi/Kaye 2011, S. 121.

Situationen, die über den virtuellen Rahmen hinaus aktiv herausfordern und folglich eine vermittelnde, lehrreiche Funktion übernehmen können.

1.2.3 Exkurs: Die Szenografie im Film

Der Film als Ausdrucksmittel der zeitgenössischen Kunst steht gleichberechtigt neben anderen Formen und Gattungen der Kunstwissenschaft. Wie zuvor erwähnt, manifestiert sich die Wiedergabe eines Inhalts in der bildenden Kunst auf einen statischen Moment, der für die Tat steht.³⁸² Im Gegensatz dazu, liefert der künstlerische Film die Entwicklung eines Vorgangs in Zeit und Raum. Für das in der vorliegenden Arbeit behandelte Thema sexueller Gewalttätigkeit gegenüber Frauen sind einige Vorbemerkungen zu Darstellung und Inszenierung in der Kunstform des bewegten Bildes, konkret im Genre des Theaterfilms, notwendig, die für die folgende Analyse des Theaterfilms *Das Wunder von Mâcon* von Peter Greenaway relevant sind.

Die filmische Narration entfaltet sich meist in Zeit, Raum und Ton. Sie kann als Prozess gesehen werden, in den die handelnden Figuren in virtuelle sowie reale Räume der Inszenierung involviert sind und in denen sich ihre Rollen entwickeln. Filmische Erzählungen haben zumeist einen Anfang und ein Ende und dienen dazu, die Rahmenbedingungen der Dramaturgie festzulegen. Abgesehen jedoch von den im konventionellen Sinne ästhetischen Modalitäten wie Schauplatz, Bühnenbild, Kostüm, Schauspieler und deren Körper befasst sich die neuere Film- und Theaterwissenschaft vor allem mit dem Rezeptionsvorgang aus der Perspektive der (individuellen) Zuschauer und des (kollektiven) Publikums.³⁸³ Die Filmwissenschaftlerin Brigitte Peucker geht noch einen Schritt weiter und betont: „In their affective impact on the spectator, film experiences are real experiences.“³⁸⁴ Diese Ansicht, dass das Rezipieren von Kunstfilmen den Eindruck einer emotionalen Realität beim Betrachter hervorrufen kann, wird teilweise falsch verstanden und beruht auf der irrigen Annahme, dass das Medium Film Abbildcharakter hat und fiktive Bildräume eine konsistente, zweite Realität darstellen. Basierend auf der Fotografie arbeitet der Film mit ikonischen Bildern und bildet zu einem gewissen

³⁸² Darian 2007, S. 175.

³⁸³ Balme 2010, S. 43.

³⁸⁴ Zit. n. Brigitte Peucker, in: Grønstad 2011, S. 192.

Grad immer auch die physische Wirklichkeit ab, die sensuell, emotional und folglich immersiv wahrgenommen werden kann, was aber nicht mit Realität verwechselt werden darf. Der Regisseur und Maler Peter Greenaway behauptet, sowohl das Kinopublikum als auch die Filmschaffenden würden die Tatsache ignorieren, dass die Kunst des Filmemachens die gleichen historisch verwurzelten Bedingungen und Aufgabestellungen zu erfüllen hätte wie die Malerei in der Antike oder im Barock. Er vermisst „eine Kontinuität zu dieser wichtigsten Bildenden Kunst in der westlichen Welt“.³⁸⁵ Die Rezeption von Filmen – wie auch von Fotografien – sei der latenten Gefahr ausgesetzt, direkt mit der Wirklichkeit gleichgesetzt zu werden und zu Reaktionen des Publikums zu führen, die normalerweise nur die reale Wahrnehmung und die Erinnerung erzielen können. Das Gesehene erscheine oft bekannt, bereits selbst erlebt und ‚erschaut‘.³⁸⁶ In besonderem Maße heikel ist hierbei die Wahrnehmung und Beurteilung von sexueller Gewalt im Spielfilm, da diese mit Gewaltverherrlichung oder Fetischisierung verwechselt werden kann. „Rape is a perfect crime for film“³⁸⁷ kommentiert Lynn Higgins diesen möglichen voyeuristischen Aspekt in Hinsicht auf die Darstellung sexueller Gewalt im künstlerischen Film, in dem sich Geschichten über Sexualität, Gewalt und Verbrechen im bewegten Bild vermischen.

Als filmisch präsentierte sexuelle Gewalt kann die Darstellung physischer Gewalttaten bezeichnet werden, die visuell und akustisch erfahrbar gemacht wird. „Die Flüchtigkeit des Mediums Film ähnelt in gewisser Weise der Stimme, insofern bedarf es besonders eindringlicher Bilder und Plots, um den Szenarien von Visualität und Schuld auch in der Erinnerung Evidenz zu verleihen;“³⁸⁸ äußert Angela Koch zu der Frage nach der Bedeutung von sexueller Gewalt im Film. In Ergänzung zu der visuellen Eindringlichkeit ist allerdings auch die akustische Deutlichkeit im Film notwendig. Das Hören von sexueller Gewalt im Film erfolgt beispielsweise durch die Stimme des Opfers, das lautstarke Schreien als Widerstand, aber auch durch die dargestellte Sprachlosigkeit. Petra Maria Meyer spricht in Bezug auf die

³⁸⁵ Zit. n. Peter Greenaway, in: Jensen 2009, S. 116.

³⁸⁶ Brinckmann 1995, S. 127.

³⁸⁷ Higgins 2010, S. 17.

³⁸⁸ Koch 2008b, S. 86.

Verschränkung von Bild und Ton von dem sogenannten Acoustic Turn³⁸⁹ in Analogie zu dem Iconic Turn und dem Pictorial Turn Gottfried Boehms und W. J. T. Mitchells. Mit diesem Begriff meint die Medienwissenschaftlerin das bewusste Beachten des Hörsinns als „Mittler zwischen Innerem und Äußerem“³⁹⁰, welcher zu oft seitens der Kunstwissenschaften vernachlässigt wird und entscheidend zu der Bewertung der dargestellten Situation beiträgt. Aus diesem Grund wurde der ‚Theaterfilm‘ Greenaways für die folgende Analyse ausgewählt. Der Film ist von Bedeutung, da das Geschehen sexueller Übergriffe in der audiovisuellen Medialisierung berücksichtigt wird, also das Zusammenspiel von Bild und Ton, Zeit und Raum narrativ inszeniert wird. Ferner wird das Publikum, ähnlich wie bei Abigail Lanes öffentlichem Suchspiel, als unmittelbare, aber unbewusste Beteiligte in den künstlerischen Prozess miteinbezogen.

Ab den 1990er-Jahren entwickelten sich zahlreiche postmoderne Produktionen, die das Theater und den Film zusammenbrachten und intermediale Spielräume zwischen Theater, Film, Realität und Virtualität hervorbrachten und somit die eindeutig markierten Grenzen der Gattungen aufgehoben wurden. Das Genre des Theaterfilms lässt sich gewissermaßen als eine Mischform aus Film und Theater beschreiben. Der sehr weit gefasste Oberbegriff Theaterfilm meint also nicht nur Filme, die sich durch Aspekte von Theater und Theatralität auszeichnen, sondern auch Filme, die theatrale Strategien verwenden. Theatralität umfasst nach Fischer-Lichte die Aspekte Performance (gleichbedeutend mit Aufführung), Inszenierung, Körperlichkeit und Wahrnehmung;³⁹¹ Vier Gesichtspunkte, die bei Greenaways Filmaufführung auftreten und weshalb *Das Wunder von Mâcon* geeignet ist für die Analyse sexueller Gewalt in der Kunstform des Films. Ein Theaterfilm kann unter anderem sein: eine Theaterverfilmung, ein Film-Theater, eine Theateradaption, ein Kino-Theaterfilm, ein verfilmtes/abgefilmtes Theater, ein Theater im Film, Theatralität im Film, oder ein theaterhafter Film.³⁹² Der Theaterfilm definiert Theatralität folglich als Prozess zwischen produzierenden Akteuren und rezipierenden Zuschauern, der auch außerhalb des Theaters stattfinden kann – überall dort, wo Darsteller und Publikum

³⁸⁹ Meyer 2008, S. 30ff.

³⁹⁰ Ebenda, S. 34.

³⁹¹ Fischer-Lichte 2007, S. 10f.

³⁹² Eisl 2007, S. 35.

zusammentreffen – wobei die Spielformen des Lebens und der Bühne zum Teil nicht leicht zu unterscheiden sind.³⁹³ Diese Ansicht macht deutlich, dass Theatralität und Inszenierung nicht nur die Welt des Theaters betreffen, sondern ebenso die neuen Medien wie den Film oder das Fernsehen, und damit die privaten, alltäglichen und öffentlichen Schauspiele meinen, die sich verschränken. Schauspiel, Schaulust und Simulation – Faktoren, die bei *Das Wunder von Mâcon* vorkommen; ein Film, der Theatralität im Medium Film veranschaulicht, die Theaterwelt als Sujet des Films thematisiert und einlädt, sprichwörtlich hinter die Kulissen zu blicken.

1.2.4 Die rollenspezifische Darstellung von sexueller Gewalt im Theaterfilm

*„I would like to think that the most powerful thing about *The Baby of Mâcon*‘ was its idea of ‘audience’ – cinema audience, theatrical audience, audiences in general – and the obsession with voyeuristic sex, violence and sensation at the end of the twentieth century.“³⁹⁴*

Peter Greenaways Spielfilm *Das Wunder von Mâcon* aus dem Jahr 1993 zeigt die filmische Inszenierung eines Theaterstücks. Er wurde aufgrund seiner Verschränkung der Thematik sexueller Gewalt in verschiedenen Spielräumen und Wahrnehmungsebenen ausgewählt und soll im Folgenden in Bezug auf die Rezipienten als unbewusste Akteure im Film analysiert werden. Greenaways Film ist in seiner Aufführung angelehnt an ein höfisches Theater des 17. Jahrhunderts in drei Akten, das für ein gehobenes Publikum – hier vor allem für den italienischen Prinzen Cosimo III. de Medici als Ehrengast – in Italien aufgeführt wird und von einer französischen Legende erzählt. Unterstützt wird der narrativ-theatrale Eindruck des Films durch einen auktorialen Erzähler, der dem Publikum von einer Sänfte aus das Geschehen erzählt und dieses kommentiert. Es handelt sich um die fiktive Geschichte der wundersamen Geburt eines auratischen Jungen, der Freude und Glückseligkeit über sein ärmliches Heimatdorf Mâcon bringen soll. Die Mutter des Kindes wird als alt, hässlich und eigentlich nicht mehr gebärfähig dargestellt. Die ältere Tochter, die Schwester des Jungen, sperrt ihre Eltern nach der Geburt des Bruders in einen hölzernen Bettkasten unter der Bühne weg. Dann gibt sie sich selbst als jungfräuliche Mutter des Kindes aus, um das Wunder der unbefleckten Empfängnis in der Gemeinde vermarkten zu können. Nach einer öffentlich

³⁹³ Fischer-Lichte 2007, S. 11f.

³⁹⁴ Zit. n. Peter Greenaway, in: Keesey 2006, S. 127.

vollzogenen, für sie positiven Jungfräulichkeitsprobe durch den Bischof präsentiert sich das Mädchen mit dem Kind im Inneren der Kathedrale auf dem Thron. Im Stil einer heiligen ‚Sacra Conversazione‘ verkauft sie den Segen des Jungen an gläubige Bittsteller und bereichert sich somit am Aberglauben der christlichen Stadtbewohner Mâcons (00:34). Nach einer pompösen Feierlichkeit zu Ehren ihrer selbst, des Kindes und der neuen Prosperität Mâcons versucht sie, den an ihrer Jungfräulichkeit zweifelnden Sohn des Bischofs in einem Stall zu verführen und somit zum Schweigen bringen zu können. Dieser Schauplatz erinnert aufgrund der anwesenden Tiere und des Krippenarrangements an den Ort der Geburt Christi und wirkt folglich religiös aufgeladen. Doch kurz bevor es zur Entjungferung kommt, greift das Kind ein, um nicht die Jungfräulichkeit der Schwester als einzigen Beweis für die heilige Geschichte zu gefährden. Der Sohn des Bischofs wird auf den Befehl des Kindes von einem Rind auf die Hörner genommen und getötet. Im Anschluss tötet die Schwester das Tier, die dem Kind von Cosimo als Milchquelle geschenkt worden war. Angesichts dieses Dramas reagiert das Theaterpublikum fassungslos – es erhebt sich von den Sitzen und geht nach vorne zur Bühne, um das Ereignis besser sehen zu können (01:04).

Das Kind wendet sich aufgrund der Tiertötung von der Schwester ab; auch der Kirche missfällt ihr Verhalten. Sodann nimmt der Bischof das Kind in seine Fürsorge, um das gewinnbringende Wunder zu schützen und von ihm selbst zu profitieren. Er plant, das Kind auszuschlachten und die kindlichen Körpersäfte und -teile als Reliquien an Gläubige zu verkaufen. Die Schwester verhindert die kindliche Tötung und Ausbeutung, indem sie ihren Bruder selbst unter Tränen erstickt. Darauf reagiert der zuschauende Prinz de Medici am Rande der Bühne betroffen. Er wird besänftigt mit den Worten einer Magd: „It’s just a play with music.“ Doch dass alles nur Spiel sei, kann er nicht akzeptieren: „When I die, will somebody say the same? He was only a prince. He died. It was only a play ... with music.“³⁹⁵

Die klerikalen Ordensträger nehmen die Tochter gefangen, um den Mord an dem Kind zu sühnen. Da jedoch die Todesstrafe für Jungfrauen zu der Zeit nicht rechtens war, mischt sich der Zuschauer Cosimo de Medici aktiv in das Theatergeschehen ein und schlägt eine vermeintliche Vorgehensweise aus der Religionsgeschichte vor: Der Bischof stimmt der Idee zu und segnet auf dessen Rat 208 Soldaten in numerischer

³⁹⁵ Cosimo de Medici scheint von dem Tod des Kindes emotional betroffen zu sein (01:25).

Ordnung, welche die Straftäterin nach dem historischen Vorbild religiöser Märtyrer deflorieren dürfen.³⁹⁶ Damit werden nicht nur patriarchale Gewalttaten im Namen der Religion legitimiert, sondern eine individuelle Verantwortung an der Tat verleugnet. Ein Henker wird nach dieser Art der Bestrafung nicht mehr benötigt, die Sünderin fällt tot aus dem Bett auf die Theaterbühne.

Bis zu diesem Moment scheint alles nach Plan des Theaterstücks zu verlaufen; ab dem Zeitpunkt der Massenvergewaltigung jedoch gerät die lineare Struktur des Theaterstücks vollständig aus den Fugen. Es verwandelt sich in ein „pervertiertes Krippenspiel“³⁹⁷: Das Theaterpublikum hört und sieht die Vergewaltigung nur durch den verschlossenen Vorhang und ahnt nicht, dass das Geschehen auf der Bühne von der Realität eingeholt wurde, indem sich die Identitäten von Figuren und Schauspielern tatsächlich vermischen.

Das Mädchen wird von den ersten beiden Soldaten gewaltsam in den Tatort Bett gestoßen. Lia M. Hotchkiss betont, dass das Bett mit dem roten Vorhang ein Verweis auf die Hybridität des Theaterfilms ist: Einerseits steht der Schauplatz Bett als Emblem für die Theaterbühne, andererseits für die Kinoleinwand – indem die Umrisse der Vergewaltigung auf dem geschlossenen Vorhang als Schattenspiel erscheinen.³⁹⁸ Hinter dem geschlossenen Vorhang des Bettes, das dem Theaterpublikum visuell verwehrt bleibt, entwickelt sich folgende dialogische Szene unmittelbar vor der Vergewaltigung, die nur die Spielfilmzuschauer, und nicht jedoch das Theaterpublikum sehen und hören: „Daughter: Alright, you boobies, you don’t have to act anymore, the audience cannot see you, fools. – First Soldier: You wanted this role so badly; you’ve to see it through. [...] – Second Soldier: Imagine, the audience are three hundred, and none of them knows, you’re not acting.“³⁹⁹ Es scheint für die Frau keinen Ausweg aus der Situation und aus der Rolle zu geben: Niemand außer den machtlosen Filmzuschauern erkennt ihre Notlage. Das Theaterpublikum hingegen geht davon aus, dass dies Teil des Spiels, Teil der inszenierten Handlung ist. Die Vergewaltigungsszene dauert insgesamt etwa zehn Minuten. Die Filmzuschauer bekommen sie nur kurz zu Beginn in einer Einstellung

³⁹⁶ „Religious examples of sadomasochistic martyrdom“, wie beispielsweise „Diocletian abused the daughters of Maxentius“ und „the Christian virgins suffered the abuses of the Macabees“, rechtfertigt der Bischof sein Urteil (01:29).

³⁹⁷ Lüdeke 1995, S. 168.

³⁹⁸ Hotchkiss 2001, S. 245.

³⁹⁹ (01:32).

durch den Vorhang auf das Bett zu sehen, als sich der Dialog zwischen den Schauspielern entwickelt (01:33). Danach findet der sexuelle Übergriff durch die männlichen Schauspieler im „off-screen space“⁴⁰⁰ statt (01:37). Knapp vier Minuten lang wird das Schreien, Stöhnen und Flehen des Mädchens wahrgenommen, bis die Vergewaltigte schlussendlich tot aus dem Bett geworfen und von einem der Soldaten mit den Worten „what a fine actress“ scheinbar gelobt wird.

Greenaway sagt zu der filmischen Vergewaltigungsszene: „Cinema deals repeatedly with the representation of rape. Experience show it's propably its most powerful dramatic weapon.“⁴⁰¹ Es fällt auf, dass er in Bezug auf die Vergewaltigung im Film von einer dramaturgischen Waffe spricht. Gemeint sind damit die Stimme und der auditive Protest der Frau. Die Kamera distanziert sich visuell von der Gewalttätigkeit und präsentiert den Film- sowie Theaterzuschauern nur einen entfernten Blick auf das hinter Paravents befindliche Bett. Christine Brinckmann betont diesbezüglich: „Je weniger die Opfer in den Blick treten, desto müheloser und folgenloser wirkt die Tat, und desto leichter können Onnipotenzfantasien sich entzünden.“⁴⁰² Bei Greenaways Film jedoch können sich die Filmzuschauer den Schmerzenslauten der Vergewaltigten nicht entziehen. Sie können zwar die Augen vor der visuellen Inszenierung verschließen, aber „sich die Ohren zuhalten, zählt normalerweise nicht zum Handlungsrepertoire eines Kinozuschauers“. ⁴⁰³ Die Distanz, die möglicherweise beim Kinopublikum durch die filmische Fiktion sowie den gefilmten Abstand evoziert wird, verweist auf die erwähnte Schwierigkeit einer eindeutigen Zuordnung sexueller Gewalttätigkeit. Brinckmann sieht in diesem Phänomen, sich von einer visuellen Darstellung im Film leichter distanzieren zu können die Möglichkeit, „Onnipotenzfantasien“⁴⁰⁴ zu entwickeln. Solche werden in der Vergewaltigungsszene bei Greenaway jedoch durchbrochen, denn erst durch den auditiven Protest der Darstellerin ist es überhaupt möglich, das Ereignis als ungewollt zu interpretieren. Die akustischen Signale sind nicht überhörbar, die Schreie können für einen Moment womöglich als real empfunden werden.

⁴⁰⁰ Petersen 2009, S. 126.

⁴⁰¹ Greenaway in einem Interview mit Alan Woods, in: Woods 1996, S. 278.

⁴⁰² Brinckmann 1995, S. 144.

⁴⁰³ Petersen 2009, S. 126f.

⁴⁰⁴ Brinckmann 1995, S. 144.

Es ist zwar unverkennbar, dass es sich nicht um einen Snuff-Film⁴⁰⁵ handelt; die hypothetische Frage ‚Was wäre, wenn das Dargestellte doch echt wäre?‘ enthält dennoch eine eindringliche, verstörende Präsenz für die Filmzuschauer. Scott MacKenzie erläutert diese Art von Spiel zwischen Fiktion und Realität: „Many cinéma brut films, in order to invoke the ‚feel of the real‘, utilize techniques derived from the documentary practices of cinéma direct and cinéma vérité, thereby challenging the spectator to meet images of violence and sexuality as ‚real‘ events, and not staged scenes within the fictional cinematic diegesis.“⁴⁰⁶ Die Film/Kino- sowie Theaterzuschauer können sich der Vergewaltigungsszene bei Greenaway, die in erster Linie über die Akustik vermittelt wird, nicht entziehen. Das Moment, in dem das Kinopublikum möglicherweise für einen Augenblick überlegt, ob die Vergewaltigungsszene real stattgefunden hat, beschreibt MacKenzie als die künstlerische Intention, ein Gefühl von vermeintlicher Wirklichkeit beim Publikum zu erzeugen.

Am Ende des dritten Akts verbeugen sich im Film die Schauspieler auf der Bühne vor dem applaudierenden Theaterpublikum. Die angeblich alte Mutter des Kindes entpuppt sich als hübsche Frau, alles scheint eine perfekte Inszenierung, ‚just a play with music‘, gewesen zu sein. Die Leichen des Bischofssohns, des Mädchens und der Kuh werden auf die Bühne getragen: der Sohn würdevoll bekleidet, das Mädchen in ihrem Blut aufgebahrt, sie stehen jedoch auf das Zeichen der Regie hin nicht auf, um aus ihren Rollen zu treten und ihr Schauspiel feiern zu lassen (01:50). Spielen sie ihren Tod, oder sind sie wahrhaftig tot? Wessen Körper werden präsentiert – die der Schauspieler oder die der Rollen? Ganz am Ende des Films erfolgt schließlich doch noch die vollständige Auflösung von Bühne und Realität, die Fiktion wird durch den

⁴⁰⁵ Das Wort Snuff-Film bezieht sich auf illegale Filme, die einen vermeintlich realen Mord oder Gewalthandlungen festhalten und zum Zweck der Unterhaltung gedreht werden. „Filme, in denen die angeblich reale Tötung von Menschen im Rahmen und zum Zweck der Produktion eines Filmes gezeigt wird, bilden seit den späten 1970er Jahren ein eigenes Genre, das mit dem Begriff ‚Snuff‘ charakterisiert wird. Davon abzugrenzen sind nicht auf dem Markt gehandelte Filme und Fotos, die im Zuge von Ermittlungen bei echten Tätern sichergestellt werden.“ Benecke 2002, S. 45. Allerdings ist kein realer Snuff-Film bekannt. Er verkörpert eher eine moderne Legende, um Faszination und Provokation zu erzielen. Greenaway äußert zu der Frage, ob sein Film reale Gewalt darstelle: „You know, when you’re watching this representation of gang rape, I haven’t asked those actors to rape that woman – you *know* that! Have you ever seen a snuff movie? I’ve never seen a snuff movie. I’ve never even met anyone who’s ever seen a snuff movie. We’re all dupes at the cinema.“ Zit. n. Greenaway, in: Hotchkiss 2001, S. 247.

⁴⁰⁶ MacKenzie 2010, S. 164.

Schein des realen Lebens durchbrochen.⁴⁰⁷ Die Kamera fährt langsam zurück in den Hintergrund, und nun verneigen sich nicht nur die Theaterschauspieler auf der Bühne, sondern auch das Theaterpublikum im Film steht auf und verbeugt sich vor einem Theaterpublikum, welches sich bis dato unsichtbar hinter dem eigentlichen Theaterpublikum befand. Schlussendlich dreht sich das gesamte Theaterpublikum in Richtung Kamera und verbeugt sich vor den Kinozuschauern. Greenaway bricht hier mit der vierten Wand des klassischen Erzählkinos, in dem die Theaterschauspieler und das Theaterpublikum das Kinopublikum direkt ansehen.⁴⁰⁸ Der Blick der Filmzuschauer trifft auf den Gegenblick der Theaterdarsteller und erhöht die Interaktion zwischen beiden. Somit wird die Illusion von stillen Filmzuschauern aufgehoben, das Publikum wird vermeintlich aktiv in das bewegende Geschehen auf der Leinwand einbezogen. Seine Wahrnehmung wird bewusst irritiert, es fühlt sich direkt angesprochen und womöglich ertappt. Nach Irving Goffmans Postulat ‚Wir alle spielen Theater‘ hat wohl nicht nur Cosimo de Medici mitgespielt, indem er die Bestrafung der Jungfrau vorgeschlagen hat, sondern alle haben geschauspielert, vor und hinter der Bühne: „Alle haben in einer Rolle gesteckt. [...] Die andere Schlußfolgerung liegt ebenso nahe: daß auch wir, das Kinopublikum, nur Spieler und Komparserie sind“⁴⁰⁹ äußert Thomas Koebner über die Rolle, die dem Kinopublikum zuteilwird. Greenaway selbst erklärt seine Intention, das Kinopublikum aktiv in den Theaterfilm einzubeziehen mit dem Ziel, eine Identifizierung zwischen Theater- und Kinopublikum zu ermöglichen: „Audiences watching audiences watching audiences watching audiences, is intended to make a bond of identification with the audience in the cinema. Like the language of visual and moral sensation of the Baroque era the film evokes, the film works on the watcher to make him a participant, so maybe that was deeply unsettling.“⁴¹⁰

Ähnlich zu einer Performance werden die Filmzuschauer von *Das Wunder von Mâcon* zu unbewussten Teilnehmern des Theaterfilms; sie werden mit einer Fiktion in der Fiktion des Werks konfrontiert. Nach Greenaway ist die Handlung im Film in sechs Ebenen strukturiert, mit ihnen verbunden sind unterschiedliche Perspektiven der Fiktion, die kurz angesprochen werden sollen, um die Inszenierung der

⁴⁰⁷ Eisl 2007, S. 43.

⁴⁰⁸ Jensen 2009, S. 116f.

⁴⁰⁹ Koebner 1997, S. 368.

⁴¹⁰ Peter Greenaway im Interview mit Alan Woods, in: Woods 1996, S. 277.

verschiedenen Wahrnehmungsebenen besser nachvollziehen zu können: Auf der ersten Ebene entwickelt sich die barocke Geschichte in opulentem Rahmen, die der gegenwärtigen Lebensweise fremd ist und zuerst eine gewisse Distanz zu dem Dargestellten entstehen lässt. Auf der zweiten Ebene geht es um die Art der Einbindung des Films in die formale Struktur eines Theaterstücks oder einer Oper⁴¹¹, klassisch gegliedert in einen Prolog, drei Akte, zwei Pausen und einen Epilog. Die dritte Ebene beschäftigt sich mit der Inszenierung des Themas in der Form als Theaterstück und dessen spezifischen Eigenschaften. Auf der vierten Ebene handelt der junge Aristokrat Cosimo III. de Medici, zu dessen Ehren das Stück dem Anschein nach aufgeführt wird, indem er dem Kirchenoberhaupt den Vorschlag der erzwungenen Entjungferung unterbreitet. Cosimo ist die einzige historisch reale Figur in der Geschichte⁴¹², der zwischen der Rolle des Akteurs und Zuschauers wechselt, zum Mitgestalter des Plots wird und gewissermaßen die ersten drei Ebenen des Films miteinander verbindet, indem er aktiv in das Bühnengeschehen eingreift. Die fünfte Ebene gehört dem Theaterpublikum, das nach sozialen Rängen verteilt vor der Bühne Platz genommen hat und im Laufe des Films immer stärker in die Handlung eingebunden wird – als Gemeinde bei der Weihung des Kindes, als Zeugen des Todes des Bischofsohns oder als nichts ahnende Beifallklatscher der Massenvergewaltigung. Dementsprechend empathisch reagiert es auf die Handlung mit Mitleid, Ablehnung oder Zustimmung. Die sechste Ebene bestimmen die Faktoren Raum, Zeit und Ort.⁴¹³ Zu Beginn ist der Theaterraum eindeutig an die Struktur des klassischen Theaters angepasst: Dialoge, Akteure und Bühnenbild sind auf die frontal zum Theaterpublikum positionierte Bühne ausgerichtet. Im Laufe der Handlung wird diese klassische Struktur gelockert; der Schauplatz weitet sich aus auf außerhalb der Bühne liegende Orte. Plötzlich befindet sich das Theaterpublikum in einer Kathedrale, je nach Anlass und Wetterbedingung unterschiedlich gekleidet, so, als ob es Teil der Performance sei. Diese artifizielle Veränderbarkeit der dargestellten Räumlichkeiten lässt das Kinopublikum – der Illusion des Orts beraubt – stutzen, da die eindeutige Zuordnung aufgehoben wird. Sontag konstatiert,

⁴¹¹ Greenaway spricht in einem Interview von einer „Opernform des 19. Jahrhunderts“ als filmische Strukturvorlage. Zit. n. Greenaway, in: Petersen 2009, S. 125.

⁴¹² Cosimo de Medici war ein Repräsentant der bedeutenden Florentiner Familie, die im 17. Jahrhundert in Europa sehr mächtig war. Zum Zeitpunkt des fiktiven Theaterstücks wäre er 17 Jahre alt gewesen.

⁴¹³ Die sechs Ebenen des Films nach Greenaway, in: Lüdeke 1995, S. 174–178.

dass das Theater an eine logische Verwendung von Raum und Ort gebunden sei, wohingegen der Film und das Kino ein unstetes, diskontinuierliches Verhältnis zum Raum hat.⁴¹⁴ So gesehen torpediert der Theaterfilm *Das Wunder von Mâcon* nicht nur das traditionelle Verhältnis zwischen Schauspielern und Publikum, sondern ebenso die lineare Struktur des Narrativen, des Zeitlichen und Räumlichen im Film – ein sogenanntes „Theatrum multilocorum“⁴¹⁵.

Der Begriff des Theaters stammt von dem griechischen Wort ‚Théatron‘ ab, zusammengesetzt aus den Wörtern ‚schauen, anschauen‘ sowie ‚Schau, Schauspiel‘: der inszenierte Schau-, Vorstellungs- und Bildraum. Brinckmann bezeichnet das Verhalten der Filmzuschauer als „halb voyeuristisch“⁴¹⁶, da die Interessen der Zuschauer nicht verletzt würden. Die filmische Inszenierung trenne den Wirklichkeitseindruck von dem Wirklichkeitsbewusstsein. Den Zuschauern sei bewusst, dass die Körper der Schauspieler zwar authentisch sind, die dargestellte Liebe und Leidenschaft weniger, Wunden und Verletzungen gar nicht.⁴¹⁷ Hier im Vergleich manifestiert sich das Paradoxon bei Greenaways Film: Er bricht mit der gewohnten narrativen und psychologischen Logik des Spielfilms. Das Filmpublikum wird nicht nur mit den strukturellen und formalen Besonderheiten eines Theaterfilms, sondern vor allem mit der verstörenden Vorstellung konfrontiert, dass die gezeigte Gewalttat womöglich real sei könnte. Manipulation und Täuschung sind wesentliche Bestandteile seiner Rezeptionsästhetik, die Authentizität als Bestandteil eines manipulativen Prozesses im Gewand des Theatermilieus suggeriert und somit vertraute Zusammenhänge destabilisiert. „Die Irrealität des Spiels, das Als-ob der Theaterfiktion wird wiederholt durchbrochen von Eruptionen des ‚blutigen Ernstes‘“⁴¹⁸ meint Koebner in Bezug auf die Momente, in denen scheinbare reale Gewalt in das Bühnengeschehen einbrechen.

Der Film über das opulente, religiöse Theatertreiben des Barock mag für die zeitgenössischen Zuschauer antiquiert anmuten und anfangs eine distanzierte Haltung gegenüber der historischen Bühnenpräsentation entstehen lassen.

⁴¹⁴ Zit. n. Susan Sonntag, in: Auslander 2008, S. 20.

⁴¹⁵ Braun 2011, S. 116.

⁴¹⁶ Brinkmann 1995, S. 128.

⁴¹⁷ Ebenda, S. 128f.

⁴¹⁸ Koebner 1997, S. 364.

Greenaways Film erzeugt jedoch keinerlei historische Nostalgie, sondern vielmehr zielt sein Werk auf eine Aktualisierung der Seherfahrung ab. Thomas Koebner geht davon aus, dass im Theatermilieu Verhaltensweisen unserer Gesellschaft in verdichteter Form auftreten.⁴¹⁹ Besonders dann, wenn die Disziplinierung des äußeren Erscheinungsbilds, die Maskerade und die Contenance des Selbst verlangt werden, könne das menschliche Verhalten mithilfe des inszenierten Rollenspiels am besten veranschaulicht werden.⁴²⁰ Die drastische Thematisierung der sexuellen Gewalttat bei *Das Wunder von Mâcon* dient also nicht nur als choreografisches Spannungselement, sondern auch als Ausdruck sozialer – in diesem Fall kirchlicher – Fehlbarkeiten, um den Ernst des Sujets vor Augen zu führen und um Kritik an der Institution Kirche zu üben. Die in jüngster Vergangenheit aufgedeckten Skandale des sexuellen Missbrauchs von Kindern und Jugendlichen in kirchlichen Einrichtungen über Jahrzehnte verdeutlichen die aktuelle Brisanz des Films. *Das Wunder von Mâcon* als eine reine Abmahnung der katholischen Kirche, eine blasphemische Auseinandersetzung mit der Fehlbarkeit der Institution und seinen Vertretern zu verstehen, wäre jedoch zu kurz gegriffen. Der Film erlaubt sich mithilfe einer barocken Theaterinszenierung ohne Hemmung schockierende Ereignisse darzustellen und die Spielregeln des konventionellen Theaters zu umgehen, um somit einen aktuellen Kommentar zu der öffentlichen Wahrnehmung und Bewertung sexueller Gewalttätigkeit gegenüber Frauen zu formulieren. Mit der Vergewaltigung auf der Bühne, die über die Inszenierung hinaus zur Realität geworden zu sein scheint, mit diesem „Einbruch der Realität“⁴²¹ ist die Wirklichkeit in einem Bereich der Inszenierung angekommen, von dem das Kinopublikum glaubte, dass es ausgeschlossen sei. Es kann zu einem „passionate detachment“⁴²², einem leidenschaftlichem Abstandhalten und damit aber zu einem aktiven Reflektieren und Einfühlen in Situationen führen, so als ob sie real wären – ähnlich wie bei Whitehurst angeblichen Vergewaltigungstunnel, der in an dem Ort Galerie auf den Widerspruch der Öffentlichkeit abzielt.

⁴¹⁹ Koebner 1997, S. 365.

⁴²⁰ Ebenda, S. 355.

⁴²¹ Hegemann 2002.

⁴²² Zit. n. Peter Greenaway, in: Braun 2011, S. 133.

Wie sich die Strategie von Ursache und Wirkung verschiedener Realitäts- und Wahrnehmungsebenen bei *Das Wunder von Mâcon* auch im Bereich der bildenden Kunst anwenden lässt, zeigt die multimediale Installation *The Paradise Institute* (2001) von Janet Cardiff und George Bures Miller⁴²³. Die Künstler spielen ebenfalls mit verschiedenen Perspektiven der Wahrnehmung und binden eine Art visuell-auditiven Theaterfilm in ihre Arbeit ein. Die Rezipienten betreten den ausgestellten Raum eines illusionistischen Kinos oder Theaters, in dem eine artifizielle Verschmelzung räumlicher, optischer und auditiver Eindrücke erfolgt und mehrschichtige Wirklichkeitsebenen suggeriert. Cardiff und Bures Miller bauten ein kleines Holzgehäuse, das im Inneren mit zwei samtenen Sitzreihen und im vorderen Bereich mit einer perspektivisch verkürzten Miniaturreplik eines prachtvollen barocken Kino- oder Theaterraums ausgestattet ist und den Eindruck vermittelt, die Bühne wäre in weiter Ferne. Die Besucher der Installation werden gebeten, bereitliegende Kopfhörer aufzuziehen. Im Anschluss startet auf der scheinbar weit entfernten, großen Leinwand – in echt ein normaler Fernsehbildschirm – ein schwarz-weißer, collagenartiger Film (Reminiszenzen an Film Noir, Horror und Actiongenre, Sci-Fi- und Experimentalfilm). Dieser wird unterbrochen, ergänzt und überlagert von einer eingespielten dreidimensionalen Klang- und Geräuschkulisse, die den Rezipienten mittels der Kopfhörer verschiedene Parallelereignisse direkt im Installationsraum suggeriert, so zum Beispiel das Läuten eines Mobiltelefons, zu spät kommende Besucher, Flüstern, Essgeräusche oder Kommentare zum Film. Während Christina Reinert von einem Trompe l'œil- Effekt bei Greenaways transhistorischer und multiperspektivischer Inszenierung spricht⁴²⁴, bezeichnet Pamela Scorzin die Wirkung der verschiedenen akustischen Wahrnehmungsebenen bei Cardiff und Bures Miller als „Trompe l'oreille“⁴²⁵ (‚täusche das Ohr‘) – welcher den dargebotenen Film, den illusionistischen Kinoraum und den physisch realen Zuschauerraum sensorisch miteinander verbindet. Die vermeintlich passiven Teilnehmer der Installation, die das filmische Geschehen auf sich wirken lassen wollen, werden zum unfreiwilligen Bestandteil der multimedialen Inszenierung. Sie drehen sich um, wenn es plötzlich laut raschelt, und lachen mit, wenn die

⁴²³ Kanadisches Künstlerduo, bestehend aus Janet Cardiff, Installationskünstlerin, * 1957 in Brussels, Kanada, und George Bures Miller, Installationskünstler, * 1960 in Vegreville, Kanada.

⁴²⁴ Reinert 2001, S. 67.

⁴²⁵ Scorzin 2009, S. 304.

vermeintliche Stimme eines männlichen Zuschauers die Krankenschwester im Film und ihre Liebesdienste für einen Patienten als ‚hervorragend‘ bezeichnet. Und sie sind verschreckt und verunsichert, als sie eine angebliche Heerschar wartender Gäste außen gegen den Installationsraum hämmern hören.

Vergleichbar zu Greenaways Film sind bei der Installation von Cardiff und Bures Miller die Rezipienten in die Gesamtszenografie eingebunden, dem kombinierten Schau-Raum (théatron), Hör-Raum (auditorium) und Ritual-Raum (exhibitio), „einen Ort für subjektive Erfahrungen und unikate Erlebnisse“⁴²⁶, der zum ‚artificium multilocorum‘ wird. Die Fusion verschiedener Realitäts- und Perzeptionsebenen – die Vergangenheit und die Gegenwart, die Realität und die Fiktion – ist das Ergebnis einer künstlerischen Strategie, um einen höheren Grad an reflexiver und affektiver Aufmerksamkeit zu bewirken.⁴²⁷

2. Zur Darstellung sexueller Gewalt in ihrer Distanz zu den Rezipienten

2.1 Sprache als Dilemma

„Die äußerste Gewalt muß äußerste Sprache werden, damit sie als äußerste Gewalt vorstellbar wird.“⁴²⁸

Ging es im vorangegangenen Kapitel um die unterschiedlichen Arten visueller und performativer Inszenierung von sexueller Gewalt in Bild, Film sowie auf der Bühne und somit um das Oszillieren zwischen Fiktion und Realität, so soll im folgenden Abschnitt die Versprachlichung sexueller Gewalt in Werken als Möglichkeit der Distanzierung von Inhalt und Bildlichkeit in den Fokus der Analyse rücken.

In Weiterentwicklung klassischer Wort-Bild-Kombinationen der Kunstgeschichte, in denen das Bild den Text formal-ästhetisch illustriert und ergänzt, beziehungsweise der Text das Bild emblematisch beschreibt, ermöglichen intermediale, sogenannte lingualisierte Werke eine konzeptionell-inhaltliche Ausrichtung der Verschränkung. Beim Lesen von Texten, ähnlich wie beim Wahrnehmen von Bildern, entwickeln die Rezipienten Bedeutungskonstrukte, die mit ihren Erwartungen, Emotionen und Erfahrungen verknüpft sind. Martin Seel betont in Bezug auf das Verhältnis der

⁴²⁶ Scorzin 2009, S. 311

⁴²⁷ Ebenda S. 304f.

⁴²⁸ Seel 2000, S. 310.

Rezipienten zum Werk, dass Literatur sowie Kunst als signifikante Zeichen- und Bedeutungssysteme für ‚Welt‘ stehen und beide eine zeichenhafte, metaphorische Gewalt ausüben, um das Gegenüber zu überwältigen.⁴²⁹ Die Literatur- und Kunstwissenschaftlerin Mieke Bal indes deutet an, dass der sexuellen Gewalt per se ein stark semiotischer Anteil innewohnt, ja, dass die Vergewaltigung sogar als Chiffre verstanden werden kann.⁴³⁰ Sie bezieht sich auf sprachliche Aspekte sexueller Gewalttätigkeit wie beispielsweise die Schwierigkeit der Opfer, über derartige Übergriffe zu berichten und auch die der Betroffenen, zuzuhören, sowie sexuelle Gewalt als Ausdruck von Körpersprache. Bal spricht sich deshalb für eine spezifische künstlerische Poetik aus, „a sense of visual poetics“⁴³¹. Nach Bal ermögliche insbesondere die Kombination aus Text und Bild die Chance, über die unaussprechbaren Aspekte sexueller Gewalt auf zwei verschiedenen Ebenen zu reflektieren. „In order to read the painting, we needed terms from verbal art; in order to read the texts we need visuality as a structuring principle. Visual poetics proposes to read works of each art, systematically, with the other art.“⁴³² Bals empfohlene Methode einer visuellen Poetik, in der sich Text und Bild gegenseitig ergänzen und die imaginativ, identifizierend und visuell wirkt, soll anhand zwei künstlerischer Positionen analysiert werden. In den folgenden Werken sind gesprochene Worte und geschriebener Text Hauptbestandteile des Motivs sexueller Gewalttätigkeit. Die Intention der beiden ausgewählten Künstlerinnen besteht darin, über Gewalttaten zu lesen, zu sprechen und einen Dialog anzuregen – bei gleichzeitig beabsichtigter Distanzierung von einer eindeutig bildlichen Wiedergabe sexueller Verbrechen. Jenny Holzers Werk *Lustmord* ist ein geeignetes Beispiel für die Thematisierung von Kriegsvergewaltigungen im zeitgenössischen Kunstkontext, ohne dabei die Tat oder die Opfer direkt darzustellen. Holzer verwendet die Strategie der sich gegenseitig ergänzenden Verknüpfung von Text und Bild; der Text als Medium und als Inhalt der Arbeit, welcher fotografisch repräsentiert und durch den Informationsträger Zeitung öffentlich verbreitet wird. Bei dem zweiten Beispiel, bei Lise Bjørne Linnert hingegen wirkt die Verbindung von gestickten Worten, Namensschildern und deren visueller Präsentation auf einer

⁴²⁹ Seel 2000, S. 302.

⁴³⁰ Bal 2007, S. 55f.

⁴³¹ Bal 1990, S. 136.

⁴³² Ebenda, S. 148.

anderen Ebene. Ihre künstlerische Konzeption des Stickens verbalisiert die Namen der meist unbekannten Opfer in einer Art rituellen Geste. Die großflächige Ausstellung ermöglicht das Einfühlen und das aktive Erinnern der vermissten und ermordeten Frauen, ohne sie dabei zu zeigen. Beide Künstlerinnen übersetzen die Thematik sexueller Gewalttätigkeit gegenüber Frauen – wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise – in öffentlich wirksame Zeichen des Gedenkens; Jenny Holzer, indem sie die Zitate von Opfern in künstlerische Statements anderer Sprachen übersetzt und Lise Bjørne Linnert, indem sie die individuellen Opfernamen zusammenstellt und optisch sowie akustisch in Denkmäler überträgt.

2.1.1 Die Stimmen des Krieges: Sprache als schriftliche Publikation mit Bildern

„Da wo Frauen sterben bin ich hellwach.“⁴³³

Die amerikanische Konzeptkünstlerin Jenny Holzer ist bekannt für ihre Werke, sprachliche Statements zu formulieren und diese künstlerisch umzusetzen. Ihre Serie *Lustmord* (1993/94), die sie in Zusammenarbeit mit dem ungarischen Grafikdesigner und Verleger Tibor Kalman im November 1993 im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* veröffentlichte, setzt sich mit dem Krieg in Bosnien und Herzegowina auseinander, der von 1992 bis 1995 andauerte (Abb. 11).⁴³⁴ Der Titel von Holzers Kunstprojekt für das deutsche Zeitschriftenmagazin verweist auf das spezifisch deutsche Wort Lustmord, also das Töten im sexuellen Rausch und aus Vergnügen, für das es im Englischen kein sprachliches Äquivalent gibt und das bereits zuvor als kunst- und kulturhistorisch relevanter Begriff beschrieben wurde.⁴³⁵ Da *Lustmord* sich nicht nur inhaltlich mit sexueller Gewalttätigkeit gegenüber Frauen im Kriegskontext auseinandersetzt, sondern auch formal Aspekte von Gewalt und Verletzung weiblicher Körper anspricht, ist Holzers Werk für das Magazin der *Süddeutschen*

⁴³³ Zitat von Jenny Holzer auf dem Titelblatt des Magazins der *Süddeutschen Zeitung* vom 19. November 1993. Seit 1990 wird jedes Jahr die Beilage Nr. 46 von einem renommierten Künstler gestaltet.

⁴³⁴ Das Magazin ist Teil einer ganzen Reihe, die seit 1993 *Lustmord* in Variationen im öffentlichen Raum zeigt. Weitere Umsetzungen sind zum Beispiel die Laserinstallation *KriegsZustand*, projiziert auf das Leipziger Völkerschlachtdenkmal (welches an die Schlacht der Befreiungskriege von der napoleonischen Fremdherrschaft erinnert) von 1996 oder die monumentalen Schriftprojektionen auf die Häuserarchitekturen Berlins zur Ausstellung Jenny Holzers in der Neuen Nationalgalerie 2001.

⁴³⁵ In *Lust am Töten* beschreiben Deborah Cameron und Elizabeth Frazer den Lustmord als männliche Form sexueller Gewalt gegenüber Frauen. Die feministischen Autorinnen stellen eine Verbindung her zwischen dem Geschlecht des Täters und der durch gesellschaftliche Texte und Bilder legitimierten Lust am Töten. Cameron/Frazer 1990.

Zeitung ein entscheidendes Beispiel für die künstlerische Verbalisierung sexueller Gewalttaten.

Neben einem Interview⁴³⁶ umfasst die Magazinbeilage 14 Doppelseiten mit je einer farbigen, seitenfüllenden Nahaufnahme von verschiedenen abfotografierten Hautpartien (Abb. 12). Die Ansichten der Hautpartien sind stark vergrößert und zeigen die Oberfläche detailgenau mit Poren, Adern, Härchen und in unterschiedlichen Hauttönen, lassen sich jedoch meist nicht einer bestimmten Körperregion zuordnen. Sie erscheinen aus dem Kontext gelöst, flächig und abstrahiert. Auf die Haut sind mit Filzstift handschriftlich Sätze in Deutsch und in Englisch geschrieben. Holzer verwendete für die Formulierung der Sätze Texte von UNO-Reporten und Berichte von Amnesty International über betroffene Frauen, die von Soldaten vergewaltigt wurden.⁴³⁷ Ferner interviewte Holzer muslimische Bosnierinnen, die von bosnisch-serbischen und serbischen Soldaten während der Kriegszeit misshandelt und missbraucht worden waren. Erst nach Kriegsende im Jahr 1995 kam die große Anzahl an Vergewaltigungen (oft mit Todesfolge) von bosnisch-muslimischen Frauen ans Licht der Öffentlichkeit und wurde in den folgenden Jahren medial und international vermehrt diskutiert.⁴³⁸ Die Zitate von Opfern dienten der Künstlerin als Vorlage und Inspiration für ihre pluralisierte Arbeit, die sie teils wortgetreu, teils neu formuliert ins Deutsche und Englische übertrug, fiktive Sätze hinzufügte und das Ganze auf Haut von Frauen schrieb, um dann zu fotografieren.

Bei den Sätzen handelt es sich um Zitate und Stimmen verschiedener, nicht individualisierter Personen, die eigene Erfahrungen mit Sexualität, Gewalt und Tod

⁴³⁶ Das im Magazin nach der Bildreihe anschließende Interview „Der Tod ist keine hygienische Angelegenheit“ führte Christian Kämmerling mit Jenny Holzer, in: Ruf/Landert/Kunstmuseum des Kantons Thurgau 1996: S. 63–72.

⁴³⁷ Anlass für *Lustmord* war nicht ausschließlich der Krieg in Bosnien, sondern Holzers Teilnahme an einer Gesprächsrunde, die von Liz Clairborne zum Thema Gewalt gegen Frauen in der Familie initiiert wurde. „I wrote from reading first person accounts and also reports written by the United Nations, Amnesty International and news services. And I should also say, I wrote it about women at large, it wasn't only about the situation in Bosnia, this sort of stuff goes on everywhere all of the times and I was able to draw on things that I know and have experienced and that other people have told me. It's not an alien subject.“ Zit. n. einem Interview zwischen Jenny Holzer und Beatrix Ruf, 1996, in: Ruf 1996, S. 26.

⁴³⁸ An dieser Stelle sollen die Romane *Leila. Ein bosnisches Mädchen* (2000) und *Ich flehte um meinen Tod. Verbrechen an Frauen in Bosnien-Herzegowina* (2000) erwähnt werden, eine Sammlung von Protokollen vergewaltigter bosnischer Frauen. Des Weiteren erreichten die Filme *Grbavica – Esmas Geheimnis* (2006) von Jasmila Zbanic, der einen Goldenen Bären auf der Berlinale erhielt, und *In the Land of Blood and Honey* (2011) von Angelina Jolie internationale Bekanntheit, die das Thema Vergewaltigungen im Bosnienkrieg in die Kinos brachten.

aus unterschiedlichen Perspektiven formulieren. Es lassen sich drei Positionen in den Texten ausmachen: die eines Täters, die eines Opfers und die eines Beobachters.⁴³⁹ Da Holzer alle Sätze aus der Perspektive eines Ich-Erzählers verfasst, können beziehungsweise sollen sich die Leser in die jeweils vorgegebenen Rollen einfühlen. Den Handlungsbeschreibungen und -anweisungen fehlt zwar jede tatsächliche Kontextualisierung und eine semantische Eindeutigkeit, die abgebildeten Sätze steigern sich allerdings inhaltlich in Intensität und Brutalität und geben somit eine gewisse Entwicklung und zeitliche Verschränkung der Tat vor: Die Stimme des Täters oszilliert zwischen seiner Wahrnehmung des Körpers des Opfers sowie dessen aktiver Inbesitznahme. Beispiele der Täteraussagen hierfür sind einerseits passiv-voyeuristisch: „Her saliva is running when she sleeps“, „sie fiel auf den Boden meines Zimmers sie wollte beim Sterben sauber sein aber sie war es nicht“, „she acts like an animal left for cooking“ und andererseits unter anderem aktiv-gewalttätige Äußerungen des Täters: „I step on her hands“, „I splay her fingers“, „I want to fuck her where she has too much hair“, „Die Farbe ihrer offenen Innenseite reizt mich sie zu töten“, „I take her face with its fine hairs. I position her mouth“, „the color of where she is inside out is enough to make me kill her“.

Das Opfer erzählt die Ereignisse in einer Art gleichzeitigen, momenthaften Beschreibung, wodurch bei den Lesern die Unmittelbarkeit und Präsenz eines ereignishaften Erlebens evoziert wird: „I know who you are and it does me no good at all“, „you confuse me with something that is in you. I will not predict how you want me“, „you have skin in your mouth. You lick me stupidly“, „mit Dir in mir beginne ich den Tod zu ahnen“. Die dritte Position hingegen vermittelt den Eindruck einer passiven und machtlosen Wahrnehmung einer Tat: „She smiles at me because she imagines I can help her“, „she coughs the mouth strings“, „she started running when everything began pouring from her because she did not want to be seen“, „she is narrow and flat in the blue sack and I stand when they lift her“. Die Identifikation der Rezipienten erfolgt somit abhängig von dem Lesen der Magazinseiten auf allen Ebenen; mit dem Opfer, dem Täter, dem Komplizen oder dem Mitleidenden.

⁴³⁹ Lindner 1994, S.145.

Die Kritikerin Laura Cottingham diskutiert in ihrem Artikel zu dem Werk *Lustmord* die Aufspaltung in unterschiedliche Perspektiven.⁴⁴⁰ Für sie präsentiert Holzer nur eine einzige voyeuristische Sichtweise auf sexuelle Gewalttätigkeit, und zwar die des Täters; sie leugnet also die drei Perspektiven – wodurch nach Cottingham den Lesern entweder die Rolle des Opfers oder die des Außenstehenden zugeteilt würde. Cottingham kritisiert, dass die textuellen Äußerungen keinerlei erkennbaren Bezug zum Krieg in Bosnien haben, geografisch und politisch nicht konkret zuzuordnen seien und deshalb beliebig wirken.⁴⁴¹ Holzer hingegen erklärt im Gespräch mit dem Kunsthistoriker David Joselit bezugnehmend auf den Vorwurf der Uneindeutigkeit ihrer Arbeit: „I always try to make my voice unidentifiable. [...] I wouldn't want it to be isolated as a woman's voice, because I've found that when things are categorized they tend to be dismissed. I find it better to have no particular associations attached to the 'voice' in order for it to be perceived as true.“⁴⁴² Die Sätze verweisen laut Holzer weder direkt auf Personen, noch geben sie spezifische Ereignisse narrativ wieder, um eben nicht auf reale Rollen oder Orte, sondern auf die Ubiquität der Taten zu verweisen, sowie eine gewisse Uneindeutigkeit und Distanz zu den Äußerungen zu bekommen. „The three perspectives suggest by their incompleteness the impossibility of ever fully knowing violence, its origins, its enactment, its experience, or its lasting impact of loss and trauma“⁴⁴³, äußert Lisa Coulthard in Bezug auf die unterschiedlichen Erscheinungsformen sexueller Gewalttätigkeit, die in ihrer Präsenz und ihrem Ausmaß schwer greifbar sind.

Der Titel *Lustmord* beinhaltet eine semantische Zuschreibung, die hinsichtlich des Begriffs Lustmord einen männlichen Täter und ein weibliches Opfer andeutet, darüber hinaus jedoch wird jegliche eindeutige Autorschaft in dem Werk vermieden. Der Krieg in Bosnien und Herzegowina gilt als Ausgangs- und Referenzpunkt der künstlerischen Arbeit Holzers. Allein das Datum der Magazinveröffentlichung, November 1993, lässt jedoch, so zusätzliches Wissen vorhanden ist, einen Rückschluss auf den zeitlichen Bezugsrahmen der Arbeit zu und erlaubt die Annahme, Holzer gehe es nicht nur um den konkreten geschichtlichen Anlass, sondern auch um eine allgemeine Anklage gesellschaftlicher Missstände.

⁴⁴⁰ Cottingham 1994, S. 91.

⁴⁴¹ Ebenda, S. 91.

⁴⁴² Zit. n. Jenny Holzer, in: Joselit 1994, S. 45.

⁴⁴³ Coulthard 2006, S. 134.

Véronique Zanetti geht bei militärischen Verbrechen davon aus, dass sexuelle Gewalt im Krieg als systematische Strategie gegen die Menschlichkeit eingesetzt wird und Frauen in doppelter Hinsicht Opfer sind: Sie werden individuell und kollektiv bedroht sowie ausgebeutet, mit dem Ziel ihre gesamte Gemeinschaft zu demütigen. Die Übergriffe sollen den Männern in perverser Form vor Augen führen, dass sie nicht in der Lage sind, ihre Frauen, ihr Land, zu schützen.

Darüber hinaus sollen ‚Massenvergewaltigungen‘⁴⁴⁴ – beziehungsweise sogenannte „Einzel-, Gruppen- und Dauervergewaltigungen“⁴⁴⁵, wie es Human Rights Watch klassifiziert – die Frauen in großer Anzahl stigmatisieren, zum Schweigen bringen und sie zu fremden, unreinen, geschändeten und möglicherweise geschwängerten Körpern innerhalb der eigenen Ehe und Gemeinschaft machen. Vergewaltigungen im Krieg erfolgen demzufolge weder rein zufällig noch stellen sie eine primäre Lustbefriedigung dar; vielmehr geht es um Macht und Kontrolle, um die Erniedrigung des Opfers sowie des Feindes, die durch den Missbrauch des weiblichen Körpers vollzogen werden soll.⁴⁴⁶ Die Militärsoziologin Ruth Seifert schreibt dazu: „Die Opfer empfinden die Tat meist nicht als sexuelle Handlung, sondern als extreme und demütigende Form der Gewaltausübung gegen ihre Person und ihren Körper, die mit starken Todesängsten verbunden ist.“⁴⁴⁷ Diese Verschränkung von Vergewaltigung und Genozid, „the genocidal rape“⁴⁴⁸, verschleiert die einzelne sexuelle Gewalttat in Bezug auf das große Ganze des Völkermordes.

Holzer verschränkt drei Bestandteile in *Lustmord*: der Text als Bildgegenstand, die Haut als Bildträger und das Blut als Bildfarbe. Das eigentlich Schockierende an ihrer Arbeit war für Viele nicht unbedingt die Thematisierung der Massenvergewaltigungen von Frauen und die fotografische Einschreibung auf der Haut, abgebildet im Innenteil

⁴⁴⁴ Der Begriff ‚Massenvergewaltigung‘ ist in seiner Verwendung problematisch und wird deshalb in Anführungszeichen gesetzt. Die Bezeichnung wird oftmals im öffentlichen Kontext verwendet, um die ‚Masse‘, die Vielzahl der weiblichen Opfer, zu betonen. Dies impliziert jedoch, dass je höher die Zahl der Übergriffe, desto schlimmer die Tat sei. Susanne Kappeler betont zu Recht, dass die Formulierung ‚Massenvergewaltigung‘ den missbrauchten Frauen auf der Ebene der Sprache ein erneutes Mal Gewalt antut. Die individuellen, vergewaltigten Frauen werden zu Opferobjekten deklariert, die in der Masse der straffälligen ‚Kriegstaktik‘ unterzugehen drohen. Kappeler 1994, S. 34f.

⁴⁴⁵ Herpell 2013, S. 54.

⁴⁴⁶ Zanetti 2006, S. 229ff.

⁴⁴⁷ Zit. n. Ruth Seifert, in: Herpell 2013, S. 56.

⁴⁴⁸ Copelon 1995, S. 199.

des Heftes, sondern vielmehr, dass Holzer das Titelbild unter Beimischung von echtem Blut – freiwillig gespendet von acht bosnischen und deutschen Frauen – im SZ-Magazin abdrucken ließ. Auf das schwarze Cover war eine weiße Klappkarte mit roten handschriftlichen Versalien geklebt: „Da wo Frauen sterben bin ich hellwach“ (Abb. 11). Auf der Rückseite der Klappkarte stand „Sie fiel auf den Boden meines Zimmers sie wollte beim Sterben sauber sein aber sie war es nicht“ und „Die Farbe ihrer offenen Innenseite reizt mich sie zu töten“. Im Innenteil folgt die redaktionelle Erklärung: „Dieser Satz auf der Titelseite wurde nicht mit normaler Farbe gedruckt. Wenn Sie die Schrift berühren, dann berühren Sie Blut, das Blut von Frauen. Mit diesem symbolischen Akt will die amerikanische Künstlerin Jenny Holzer das Thema ihres Zyklus zuspitzen: Gewalt gegen Frauen.“ Den Lesern klebt sprichwörtlich Blut an den Händen, wenn sie das Heft öffnen: gereinigt und keimfrei, in minimalster Dosierung und somit symbolisch zu verstehen. Die assoziative Wirkung der Farbe Rot und die Tatsache, dass der Druckfarbe Blut beigemischt war, verfehlten ihre Wirkung nicht und provozierte die internationale Leserschaft im gesteigerten Maße und weitaus mehr als die Botschaft an sich.⁴⁴⁹

Die provokante Wirkung des Einsatzes von Körperflüssigkeiten wie beispielsweise Blut ist in der Kunstgeschichte keineswegs neu – neben Holzers *Lustmord* kann exemplarisch auf die Wiener Aktionisten, die in den 1960- und 1970er-Jahren mit Blut und Exkrementen gegen repressive gesellschaftliche Zustände vorgehen wollten, oder auf die bereits beschriebene *Rape Scene* von Ana Mendieta verwiesen werden. Ferner bezieht sich zum Beispiel Regina José Galindo⁴⁵⁰ in *Perra* (2005) ebenfalls auf Gewalt gegen Frauen. In ihrer Body Art Performance machte sie ihren Körper zum Medium und zum Objekt der Kunstaktion, indem sie sich selbst das Wort ‚perra‘, spanisch für Schlampe⁴⁵¹, in ihren Oberschenkel ritzte und so ihr eigenes Blut zur körperlichen Textfarbe wurde.

⁴⁴⁹ Das mediale Echo war enorm. Die *Times* vom 29.11.1993 beispielsweise berichtete, dass die Intention des Projekts gewesen sei, „die Gewalt gegen Frauen im Krieg in 520 000 Leserhaushalte zu bringen“. Peter Heim vom Deutschen Roten Kreuz fand die Aktion „abstoßend und absurd“. Wolfgang Joop, der das SZ-Projekt finanziell unterstützt hatte, fragte hingegen: „Was sind das für Zeiten, wenn ein einziger, mit freiwillig gespendetem Blut gedruckter Satz mehr schockiert als die unablässige Flut von Bildern, die reales Blutvergießen zeigen?“ Zit. n. Simon 1994, S. 88f.

⁴⁵⁰ Regina José Galindo ist eine guatemaltekeische Aktions- und Body-Artkünstlerin, * 1974 in Guatemala-Stadt.

⁴⁵¹ Dieses Wort ist in seiner Verwendung umgangssprachlich. Die eigentliche Bedeutung von ‚perra‘ ist Füchsin, Hündin.

Menschliches als auch tierisches Blut spielt bei zahlreichen gesellschaftlichen, christlichen, ethnischen und moralischen Themen eine Rolle: bei der weiblichen Blutung oder Bluttransfusion, beim Opfertod Christi, bei der Übertragung von Krankheiten wie AIDS, bei Gewalt und Tod. Ferner gilt Blut als Körpersaft kulturhistorisch auch als das symbolische Äquivalent zu Sperma, wodurch in Holzers Werk ein Verweis auf die männliche Sexualität erfolgt.⁴⁵² Die Verwendung von eigenem oder fremdem Blut im Rahmen einer künstlerischen Aktion oder eines Werks kann als Intention des Kunstschaftenden interpretiert werden, Tabus gezielt anzusprechen, eine reale Spur zu hinterlassen, die Arbeit in größtmöglicher Eindringlichkeit eine berührende, aufrüttelnde Unmittelbarkeit zu verleihen.⁴⁵³ Der Körper kann als direktes, sinnliches Wahrnehmungsinstrument verstanden werden, von dessen Verletzung nicht nur kulturhistorisch gesehen eine besonders performative Kraft ausgeht, sondern ebenfalls im künstlerischen Sinne, indem die Rezipienten in ihrer eigenen Vorstellung den Schmerz körperlich zu erfahren meinen. Ohne dass Holzer selbst Gewalt ausübt, im Gegensatz zu Galindo, verweist sie durch das Drucken mit Blut auf Gewalttaten und somit auf einen emotional ‚gewaltsamen‘ Rezeptionsprozess, der sich im Heft erblättern lässt. Ferner ist interessant, dass Holzer ihre Texte auf menschliche Haut, anstatt auf ein konventionelleres Medium wie Papier, schrieb. Martin Büsser spricht von einer „Renaissance des Körpers“⁴⁵⁴, einer Wiederkehr des Körperlichen in der zeitgenössischen Kunst, und meint damit das Zitieren von Ritualisierungen und Fetischisierungen des menschlichen Körpers. Holzers Technik ist hierbei abstrakt und sinnlich zugleich: Es handelt sich um den Ausschnitt eines Körpers; Die Darstellung der Haut wirkt durch seine Nahsichtigkeit abstrahiert und vom Ganzen des Körpers losgelöst. Es erfolgt somit um die Absage der Schaulust, der voyeuristischen Wahrnehmung des Frauenkörpers – ohne jedoch aufzuhören, Körperlichkeit auf einer subtileren Ebene zu thematisieren.⁴⁵⁵

Die Haut dient allgemein als wichtige organische und symbolische Repräsentations- sowie Projektionsfläche; sie ist eng verbunden mit Identität und Narration und erfährt zahlreiche Ein- und Zuschreibungen. Die Haut ist das größte Organ des Körpers und

⁴⁵² Die Literaturwissenschaftlerin Susanne Scholz verweist auf die Medialität von Blut in der Diskussion um Dracula und Vampirismus. Scholz 2008, S. 38.

⁴⁵³ Schneede 2002, S. 147f.

⁴⁵⁴ Büsser 2000, S. 19.

⁴⁵⁵ Linder 1994, S. 148.

zudem sichtbar – sie umgibt den Menschen, schützt ihn, grenzt ihn nach außen und von anderen ab. Das ‚wahre Ich‘ liegt unter der Haut, im Inneren verborgen: „Es entzieht sich dem Blick und erfordert eine Lese- und Deutungskunst zur Dechiffrierung.“⁴⁵⁶ Nicht zuletzt verweisen zahlreiche Redewendungen auf den historischen und kulturellen Stellenwert der Haut und verdeutlichen das enge Verhältnis von Sprache und Körper. Robert Jütte erläutert beispielsweise, dass etwas ‚unter die Haut geht‘, wenn ein Ereignis äußerlich zwar spurlos an jemandem vorbeigeht, aber Narben – seelische, psychische Verletzungen – hinterlassen kann und emotional stark berührt.⁴⁵⁷ Oftmals steht die Haut auch als ‚Pars pro toto‘⁴⁵⁸ für eine Person, wenn jemand etwas ‚an der eigenen Haut erfährt‘ oder ‚mit der Haut zahlt‘ und sie somit zum Ausdruck von Individualität wird.⁴⁵⁹ Holzer verwendet die menschliche Haut gezielt als ihr künstlerisches Medium, ihre Leinwand. Ohne Körperlichkeit direkt darzustellen will sie auf die körperliche und seelische Verwundetheit von Opfern sexueller Gewalt und die damit einhergehenden Klischees verweisen: auf das immer noch existierende Vorurteil, dass nur Zeichen äußerlich sichtbarer Gewalteinwirkung tatsächlich von der Gegenwehr des Opfers zeugen, und auf die Tatsache, dass unbeschädigte Körper möglicherweise Verletzungen verbergen, die nicht auf den ersten Blick zu sehen sind.

Das Einbeziehen von individuellen Zitaten und Text, wie beispielsweise das Beschriften von Fotografien, gilt ebenfalls seit den 1960- und 1970er-Jahren als künstlerische Strategie, um eine „Abbildbeziehung zur Wirklichkeit“⁴⁶⁰ zu vollziehen und somit über das Körperbewusstsein, über den menschlichen Körper und seine Identität zu reflektieren. Wolfgang Max Faust sieht drei Möglichkeiten, wie die visuelle Kunst mit Sprache und Text in Verbindung stehen kann: indem Text anstelle des Werks tritt, indem Text einen komplementären Kommentar zum Werk gibt oder indem Text in das Werk integriert und zum Medium selbst wird.⁴⁶¹ Bei Holzer scheinen alle drei Formen aufzutreten: Der Text wird selbst zum Werk, er liefert einen Kommentar zu der Thematik sexueller Gewalt, und darüber hinaus wird er zum

⁴⁵⁶ Benthien 1999, S. 25.

⁴⁵⁷ Jütte 2009, S. 24f.

⁴⁵⁸ Aus dem Lateinischen: ‚Ein Teil [steht] für das Ganze‘.

⁴⁵⁹ Benthien 1999, S. 26f.

⁴⁶⁰ Stoos 1993a, S. 6.

⁴⁶¹ Wolfgang Max Faust führt den Begriff der „Lingualisierung“ der bildenden Kunst ein, das Verwischen der Grenzen zwischen visueller Repräsentation und verbaler Äußerung. Faust 1977, S. 10.

Medium, zur Botschaft des Gesagten, und ermöglicht somit das Sehen sowie das Lesen als Rezeptionsmodi. Es bleibt allerdings bei Holzers Arbeit die Frage offen, wer wen beschriftet, wer wen mit Einschreibung versehrt und inwieweit die medialen Zuschreibungen reversibel sind.⁴⁶² Es lassen sich bei *Lustmord* Verweise und Parallelen zu dem Bereich der Massenmedien und der Werbung erkennen. Georges Braque, der als einer der ersten Kubisten in seinen Collagen Text- und Bildelemente kombinierte, betont, „dass die Buchstaben (die zumeist der Alltagsästhetik von Zeitungen und Plakaten entstammen) das Bild näher an die Realität heranführen sollten.“⁴⁶³ Die Erscheinung von geschriebener Sprache, von typografischen, populären Elementen als Wirklichkeitszitate, beinhaltet also auch das Vordringen von Alltag in den Bereich des Künstlerischen – in Bezug auf Holzers Arbeit das Thema der Alltäglichkeit und Omnipräsenz sexueller Gewalttätigkeit in den öffentlich-medialen Kontext. Im Gegensatz zu der journalistischen Methode jedoch, Aussagen von Interviews und Statistiken für die Berichterstattungen zu verwenden, kann die autonome Kunst über die Dokumentation der Realität eine eigene künstlerische Botschaft erzielen. Im Fall von *Lustmord* bedeutet dies die Übersetzung der Zitate in andere Sprachen und Zusammenhänge.

Der Vorwurf an die narrative Kunst oder die sogenannte Story Art, die implizierte Versprachlichung sei per se gewalttätig und evoziere erneute Gewalt, wird kontrovers diskutiert. Der Linguist Fritz Hermanns vertritt die Ansicht, dass ein Abhängigkeitsverhältnis von Sprache und Gewalt existiere. Sprache könne zwar die Gewaltbereitschaft initiieren und verstärken, aber Sprache und Sprechen seien an sich kein Akt der Gewalt.⁴⁶⁴ Louis Aragons gesellschaftskritisches Gedicht *Front Rouge* (1931), in dem der französische Schriftsteller zum Mord von Politikern aufrief, wurde von dem Surrealisten André Breton mit den Worten verteidigt, dass ein Gedicht – wie auch ein Kunstwerk – niemals die Grundlage für einen

⁴⁶² Zu der Frage nach Ein- und Zuschreibungen verweist David Levi Strauss unter anderem auf die amerikanische Soldatin Sabrina Harman, die sich als eine der Schlüsselfiguren im Folterskandal im Gefangenenlager von Abu Ghraib mit einem irakischen Häftling fotografieren ließ, dem sie zuvor das Wort ‚Rapeist‘ [sic!] auf die Haut geschrieben hatte. Sie kehrte die Rollen von Täter und Opfer auf provozierende Art um, indem sie selbst zur Täterin wird und die Haut des Gefangenen beschriftet. Ferner erinnern die Hauteinschreibungen und -aufschreibungen neben anderen Assoziationen an die Tätowierung von Häftlingsnummern in Konzentrationslagern. Levi Strauss 2006, S. 246f.

⁴⁶³ Zit. n. Georges Braque, in: Stoos 1993a, S. 8.

⁴⁶⁴ Hermanns 1996, S. 135f.

Gerichtsprozess sein könne, da ein Gedicht eine völlig andere, eine surreale Realität habe.⁴⁶⁵

Holzers *Lustmord* möchte eine Vorstellung von sexueller Gewalttätigkeit und den mit ihr einhergehenden physischen wie psychischen Schmerz als Aufdruck, Abdruck und Eindruck auf den Körper vermitteln; es ist die auf der Oberfläche sichtbar gemachte Formulierung von Ereignissen, die oftmals weder gesehen oder gehört noch erzählt werden. In Holzers Textfragmenten erhält die Sprache in eindringlicher, unmittelbarer Art und Weise Raum, ohne jedoch die Opfer zu personalisieren, zu viktimisieren oder durch eine gewandte Rhetorik eine literarische Ästhetisierung zu erzielen. Die Sprache ist inhaltlich und formal präzise und distanziert verfasst. Yvonne Volkart charakterisiert die von Holzer gewählte Sprache als einfach, adjektivlos, kunstlos und abgehackt – kurze Sätze, die der Norm der Grammatik folgen.⁴⁶⁶ Sogar der mit Blut gedruckte Anfangssatz „I am awake in the place where women die“ verlagere sich vom Pathos zum Sarkasmus, wenn man sich bewusst mache, dass hier möglicherweise ein Opfer spricht, so Volkart. „In Realität sind wir überhaupt nicht hellwach, da wo Frauen sterben, sondern abgestumpft und gleichgültig. Dass dieser Satz nicht berührt, obwohl er mit Blut geschrieben steht, und dass man ihn nur zynisch lesen kann, ist sein Schockierendes.“⁴⁶⁷ Die Textfragmente, die hier anonymisiert und symbolträchtig ‚zu Haut‘ gebracht wurden, können gegen die Flüchtigkeit der Stimme wirken und – gebannt in ein öffentliches Medium – länger nachhallen. Das Motiv der Vergewaltigung als Kriegstaktik wird bei der Künstlerin zum Abstraktum, und distanziert sich von einer bildlichen Repräsentation der Taten. Die visualisierten Aussagen beziehen sich nicht auf bestimmte Ereignisse oder auf allen Opfern gemeinsame Erinnerungen, sondern auf unterschiedliche, nicht individuelle Botschaften, die einerseits eine Definition der Inhalte und eine Identifikation mit den Blickwinkeln verhindern und andererseits durch die mediale Distanzlosigkeit und den Ausschnittcharakter äußerste Nähe in Fremdheit umkippen lassen.

⁴⁶⁵ André Breton, zit. n. Graevenitz 1993, S. 225.

⁴⁶⁶ Volkart 1996, S. 46.

⁴⁶⁷ Ebenda, S. 46.

Holzers ‚sprechende Bilder‘ sind Fragmente von Erinnerung, die auf Körper geschrieben sind und nur in Referenz zu dem körperlichen Empfinden und der Urteilsfähigkeit der Rezipienten gelesen werden können.⁴⁶⁸ Markus Landert bemerkt in Bezug auf Holzers Werk: „Erst unsere eigene Phantasie übersetzt die Worte in Bilder des Grauens, in Gefühle der Abscheu und der Lust. Und so erweisen sich nicht die Worte sondern die dadurch ausgelösten Bilder und Gefühle als das Schreckliche, Grauensvolle, wobei das eigentlich Erschreckende in der Tatsache liegt, dass diese unausweichlich unsere eigenen Bilder, unsere eigenen Gefühle sind.“⁴⁶⁹ Holzers *Lustmord* ist eine Arbeit mit zahlreichen Konnotationen, welche die Rezipienten womöglich schockt, provoziert und ihnen sprichwörtlich unter die Haut geht. Aber Holzers Intention zielt weniger auf die rein mediale Provokation, sondern auf eine Ausweichstrategie. Ihre komplexe Zitierweise distanziert sich von einer Übereinstimmung mit dem angesprochenen Geschehen und der verwendeten Sprache. Die Übersetzung der Opferzitate in eine andere Sprache, die Übersetzung der Aussagen der bosnischen Frauen in künstlerische, pluralistische Botschaften manifestiert trotz der Distanz der Darstellung eine zeitlose Aktualität der Inhalte, ohne die Hilflosigkeit und Sprachlosigkeit der Opfer auszunutzen.

2.1.2 Sprache als Denkmal und Aufruf gegen sexuelle Gewalt

„A political and feminists art project to protest and raise awareness of abuse and violence towards women globally and from Ciudad Juárez, Mexico specifically.“⁴⁷⁰

Anlässlich der anhaltenden Verbrechen in der nordmexikanischen Grenzstadt Ciudad Juárez wurden 17 internationale Kunstschafter eingeladen, dieses Thema in der Ausstellung *Frontera 450+* (2006/07) im Station Museum of Contemporary Art in Houston/Texas, zu behandeln. Der Ausstellungstitel *450+* bezieht sich auf die geschätzte Anzahl der seit zwei Jahrzehnten in der mexikanischen Grenzregion entführten, missbrauchten und getöteten Frauen. In Wahrheit sind es wohl mehr. amnesty international geht in einem Bericht aus dem Jahr 2007 davon aus, dass seit 1993 in Ciudad Juárez weit mehr als 400 Mädchen und Frauen brutal ermordet und

⁴⁶⁸ Bennett 2005, S. 29.

⁴⁶⁹ Landert 1996, S. 57.

⁴⁷⁰ Dies ist der Untertitel der Arbeit *Desconocida Unknown Ukjent* von Lise Bjørne Linnert. Ciudad Juárez, in der Nähe von El Paso, ist die viertgrößte Stadt Mexikos, ist hauptsächlich durch Industrie geprägt und galt 2001 als gefährlichste Stadt Gesamtamerikas. Michele 2006, S. 48.

vorher teilweise vergewaltigt worden sind.⁴⁷¹ Um die Namenlosen, Vermissten und Getöteten geht es auch in dem für die Ausstellung konzipierten, fortlaufenden Projekt *Desconocida Unknown Ukjent* (2006), eine Installation, die im Jahr 2006 aus 1203 handgestickten Namensschildern bestand (Abb. 13). Die norwegische Künstlerin Lise Bjørne Linnert reist um die Welt, geht an öffentliche Einrichtungen und Institutionen um Teilnehmerinnen für ihr Konzept zu gewinnen. Bis Januar 2013 haben bereits über 2500 Frauen aus 27 Ländern an dem Projekt teilgenommen, indem sie den Namen einer in Ciudad Juárez ermordeten oder vermissten Frau auf ein Namensschild aus Stoff genäht und ein zweites Label in individuell gestickter Handschrift, Farbigkeit und Sticktechnik mit dem Wort ‚unbekannt‘ versehen haben – in ihrer eigenen Sprache und ihrem eigenem Alphabet, um an eines der unbekannten, nicht identifizierten Opfer sexualisierter Verbrechen weltweit zu erinnern (Abb. 14).⁴⁷²

Linnerts Vorgehensweise ist vor allem erwähnenswert in Hinblick auf den Aspekt der künstlerischen Distanzierung von sexueller Gewalttätigkeit, da sie einerseits Gewalt nicht visuell darstellt, andererseits aber die Namen realer Opfer als Verweis auf die Taten verwendet. Der eigene Name ist das erste Wort, welches jede und jeder lernt zu schreiben; das Sticken des Namens einer Vermissten oder Verstorbenen ist als Handlung umso eindrücklicher. Jene Labels in der Ausstellung *Frontera 450+* wurden nicht nur von zahlreichen Frauen aus unterschiedlichen Ländern und in ihrer jeweiligen Muttersprache in einem gemeinschaftlichen Akt gefertigt, die Teilnehmerinnen erklärten sich darüber hinaus bereit, eine gemeinsame Diskussionsrunde in ihrem Heimatort – in privaten Wohnung, Schulen oder Universitäten – über die Gewaltverbrechen in Ciudad Juárez zu initiieren, während sie die Schilder bestickten. Die Namenslabel wurden nach Fertigstellung an Linnert geschickt und von ihr an eine große Leinwand gepinnt, jedoch nicht zufällig, sondern

⁴⁷¹ ai 2007.

Aus welchen Gründen und Motiven Frauen in Ciudad Juárez getötet werden, ist nicht eindeutig. „After surveying 155 killings out of 340 documented between 1993 and 2003, the committee found that roughly half were prompted by motives like domestic violence, robbery and gang wars, while a little more than a third involved sexual assault. [...] Though it is unclear if the victims had been raped, maybe the killings started as sexual assaults.“ Cave 2012. „More than 100 of the women’s bodies were found seriously mutilated and Amnesty International has reported that these women were victims of sexual homicide.“ Sarwar 2006.

⁴⁷² *Desconocida Unknown Ukjent* umfasst derzeit rund 6200 handgestickte Namensschilder (Stand: Januar 2013).

in vier Streifen zu je fünf Linien. Dieses Arrangement ergibt die mexikanische Nationalhymne, dargestellt als Morsecode.

Die Künstlerin verbindet somit ein bekanntes Verfahren zur Übermittlung von Zeichen (vor allem in Notfällen), also die visuelle Form eines verschlüsselten Zeichensystems, mit dem inhaltlich-textlichen Deutungssystem der Opfernamen. Nur wer beide Ebenen decodieren kann, versteht die umfassende Botschaft. Linnert erklärt die Intention ihrer spezifischen Präsentationsweise folgendermaßen:

I translated the Mexican National Anthem into morse code, letting the labels for the unknown be dots and the identified names the dashes. I wanted this to be more than a memorial. I also wanted it as a testament to what women do. The act of embroidering, which is so tactile and repetitive in motion, becomes a meditative way to connect to our own awareness and become open to connect to others.⁴⁷³

Der Künstlerin ist der physische Akt der Handarbeit in Form eines öffentlichen, gemeinsamen Workshops sehr wichtig. Der Akt des Nähens als weiblich konnotierte Tätigkeit in Verbindung mit den Namen der ermordeten und vermissten Frauen nimmt eine doppelte Funktion ein: Indem die Frauen die Namen öffentlich in ein Stück Stoff sticken und somit visuell sichtbar machen, ermöglichen sie einerseits eine Verbindung von Austausch, Protest und Erinnerung. Andererseits besitzt die Tätigkeit Stickens in ihrer sich wiederholenden, konzeptionellen Vorgehensweise meditative Züge und hat historisch bedingt eine bedeutende Rolle sowie gemeinschaftsbildende Funktion inne.⁴⁷⁴

Das universelle Wort ‚unknown‘, welches im Titel und im Werk selbst auftaucht, kann gewissermaßen als ‚Soundbite‘, als Abriss eines größeren Zusammenhangs und Denkprozesses, verstanden werden. Das englische Wort weist allein in der deutschen Übersetzung zahlreiche Bedeutungen auf und kann im Deutschen je nach Kontext unbekannt, unbeachtet, ungültig, fremd, anonym, ungenannt oder ungewöhnlich bedeuten – Worte, die mit den Opfern der Verbrechen verbunden sind,

⁴⁷³ Lise Bjørne Linnert auf ihrem Blog: <http://lisebjorne.blogspot.de/> (23.06.2012).

⁴⁷⁴ Sogenannte Stitch and Bitch Clubs gibt es bereits seit dem Ersten Weltkrieg, als sich die Frauen, während ihre Männer im Krieg waren, in wöchentlichen Strickzirkeln trafen. Die erste zeitgenössische Variante dieser Gruppen wurde 2000 in Deutschland gegründet. Mehr hierzu im Kapitel III.3.1.1 zu dem Thema zeitgenössischer Näharbeiten als künstlerischer Ausdrucksform.

genauso aber auch mit den Tätern und den Taten an sich. Wer ist nun unbekannt und anonym: die Opfer oder die Täter? Die Formulierung ‚unbekannte Unbekannte‘ – welche so viel meint wie Dinge, „von denen wir nicht wissen, dass wir sie nicht wissen“⁴⁷⁵ – kann auch auf die sprachliche Diffusion und Unklarheit im Falle von *Desconocida Unknown Ukjent* bezogen werden. Angesichts der Vielzahl verschollener und getöteter Frauen in Ciudad Juárez ist aufgrund fehlender staatlicher Ermittlungen und der internationalen Nichtbeachtung der einzelnen Fälle zu einem großen Teil nicht einmal offiziell bekannt, wer diese Personen sind und dass sie überhaupt vermisst werden. In der grenznahen Sonderhandelszone des Nordens Mexiko arbeiten vor allem Frauen für einen geringen Lohn in den Fabriken. Wegen ihrer Geschicklichkeit werden sie von den Fabrikleitern, aus Kostengründen meist illegal, eingestellt. Zahlreiche der ermordeten und verschwundenen Frauen arbeiteten in den ‚maquilas‘ der Region von Ciudad Juárez, ohne dass sich die Regierung oder die Fabriken für die Ereignisse dort verantwortlich oder zuständig fühlen.⁴⁷⁶ Gerade die auf den ersten Blick scheinbare Referenzlosigkeit des Titels *Desconocida Unknown Ukjent* regt zum Nachdenken an: ein eingängiges, reduziertes Motto beziehungsweise Schlagwort, welches öffentlich auf einen Skandal verweist, emotional berühren und in Erinnerung bleiben kann.⁴⁷⁷

Bekannte wie namenlose Opfer in Erinnerung rufen und diese Erinnerung bei den Rezipienten verankern – Linnerts Aktion weist auf konzeptioneller Ebene eine Parallele zu Ai Weiweis⁴⁷⁸ *The Sichuan Earthquake Names Project* (2008/09) auf. Nach dem verheerenden Erdbeben in der chinesischen Region Sichuan im Dezember 2008, als zahlreiche marode und billig gebaute Schulen zusammengestürzt waren, warf der chinesische Künstler Ai Weiwei den nationalen Behörden vor, die Ursachen der Katastrophe nicht ernst zu nehmen, keine Verantwortung für die Baumängel zu übernehmen und die große Anzahl der Todesopfer öffentlich zu verheimlichen. Mithilfe von 200 Freiwilligen (nach seinem

⁴⁷⁵ Zit. n. Donald Rumsfeld und seiner Aussage auf einer Pressekonferenz. Süddeutsche Online 2010

⁴⁷⁶ Michele 2006, S. 48–51.

⁴⁷⁷ Soundbites bestehen aus ein bis mehreren Wörter. Bekannte Soundbites aus der Kulturgeschichte, die für größere gesellschaftliche Zusammenhänge stehen, sind beispielsweise Martin Luther Kings Ausspruch „I have a dream“, John F. Kennedys Äußerung „Ich bin ein Berliner“ oder Barack Obamas „Yes we can“. Graevenitz 1993, S. 226f.

⁴⁷⁸ Ai Weiwei, chinesischer Konzeptkünstler, * 1957 in Peking.

Aufruf via seinem Blog⁴⁷⁹ hatten sich mehr als 300 Interessierte gemeldet) trug Ai die Namen und sämtliche ermittelbare Daten von mehr als 5000 umgekommenen Schülern zusammen.⁴⁸⁰ Diese Namensliste stellte er in regelmäßigen Abständen erneut auf seinem Blog online nachdem dieser von den chinesischen Behörden mehrmals gelöscht wurde. Als weitere Bestrebung, an die Opfer zu erinnern, baten er und seine Helfer die betroffenen Eltern, den Namen ihres Kindes auf ein Tonband zu sprechen, um die Namen der Opfer auch akustisch zu dokumentieren. Ai erklärt zu der Intention seiner öffentlich wirksamen Aktion, dass er auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam machen und die Menschen emotional erreichen will:

And this investigation went into a very protected territory; it was like a national secret. We did it openly on our blog and posted the result every day. The whole nation was shocked and touched by the act. [...] This investigation will be remembered for generations as the first civil rights activity in China. So to me, that is art. It directly affects people's feelings and their living conditions, their freedom and how they look at the world.⁴⁸¹

Relevante Themen ansprechen, um eine ‚vergessene Geschichte‘ zu erzählen, die Menschen emotional berühren, um einen gemeinschaftlichen Erinnerungsprozess zu aktivieren; Bestreben, die beiden künstlerischen Projekten gemeinsam sind. Ai Weiweis jüngere Aktion ist als Vergleich für Linnerts Werk dienlich, da beide Werke zeigen, wie die Verschränkung von Sehen, Lesen und Hören zu einem nachhaltigen Erinnern beitragen kann: Linnert nämlich ergänzte ihre Ausstellungen ebenfalls mit akustischen Performances und erweiterte somit den performativen Handlungsraum zu einer auditiven Aktion, die nicht nur gesehen, sondern auch gehört werden will. Zu der Ausstellungseröffnung von *Desconocida Unknown Ukjent* initiierte die Künstlerin die Performance *Presence* (2006). In der Performance artikuliert sie einen einzigen Ton, ohne auf Wörter oder eine Melodie zu verweisen und unterbricht diesen Ton in bestimmten Abständen mit Passagen der Stille. Diese eindringliche Präsenz in Kombination mit der Absenz der eigenen Stimme und die Präsentation der

⁴⁷⁹ Ai Weiweis Blog online unter: blog.sina.com.cn/aiweiwei (01.08.2012).

⁴⁸⁰ Der Künstler mutmaßt, rund 80 Prozent der Namen der gestorbenen und vermissten Kinder in seiner Liste ermittelt zu haben. Siemons 2009, S. 33.

⁴⁸¹ Ai Weiwei in einem Interview mit Mathieu Wellner in: Ebenda, S. 105.

individuellen Namensschilder ermöglicht eine Einfühlung der Besucher in die dargebotene Situation. Linnert äußert zur ihrer akustischen Performance: „This setting forces us to become more present and a connection can be established. Our voice, just as our fingerprints, is unique to each individual. Our voice helps to ground us and its tone reveals more than the words we choose to employ.“⁴⁸² Die vordergründige Körperabsenz der installativen Arbeit *Desconocida Unknown Ukjent* wird, wie der Titel der Performance bereits sagt, durch die stimmliche Präsenz der Künstlerin ergänzt und erreicht somit mehrere Sinne der Rezipienten.

In den künstlerischen Projekten Linnerts und Ais wird sowohl real als auch virtuell versucht, die namen- und körperlosen Opfer in Abkehr einer visuell eindeutigen Bildgebung in das Gedächtnis zu rufen, ihnen ein Denkmal zu setzen, an sie zu erinnern und ihnen durch Außenstehende eine Stimme zu verleihen. Beatrix Ruf geht bei Holzers lingualisierten Werk *Lustmord* von „sprachlichen Mahnmalen der Meinungsbildung“⁴⁸³ aus; dies trifft allerdings in noch höherem Maße auf Linnerts Denkmal der vermissten und umgekommenen Frauen zu. Ihr Kunstprojekt ermöglicht einerseits das Zusammentreffen von einander fremden Menschen, die im Sinne einer ‚Sozialen Plastik‘⁴⁸⁴ gemeinsam eine Tätigkeit ausführen und so dazu beitragen, ein Werk gemeinschaftlich zu erschaffen. Andererseits kann Linnerts ‚Sprachbild‘ über die Visualität hinaus zum Mitfühlen und Mitdenken anregen. Ferner verweist ihre Zusammenstellung der Namen auf die Funktion von Denkmälern wie Grabsteine, Ehrentafeln Gefallener oder Gedenkstätten, die seit frühester Geschichte eine formal-ästhetische Aufgabe innehaben und vor allem eine zweckvolle, moralisierende Erinnerung an den Dargestellten oder das implizierte Geschehen ermöglichen sollen. Die Sonderform des Denkmals – das Mahnmal – erinnert an ein Ereignis, dessen Wiederholung verhindert und dessen Opfer gewürdigt werden sollen – im Fall von Linnert die Opfer sexueller Gewalt weltweit. Der bewusste Verweis auf die historische Kunstform des Denkmals kann einerseits als Aufruf zur Trauer, andererseits als

⁴⁸² Lise Bjørne Linnert in ihrem Webaufttritt: http://www.lisebjorne.com/art_projects/test-art-project-3/ (30.11.2012). In den Performances *Presence* arbeitet Linnert meistens mit anderen Künstlerinnen zusammen, unter anderem mit der amerikanischen Künstlerin Eila Acre, mit der schwedischen Künstlerin Ulla Lyttkens oder der norwegischen Künstlerin und Tänzerin Runa Rebne, mit der sie ergänzend das Tanzprojekt *Ukjent* (2012) entwickelte, eine Tanzperformance zu *Desconocida Unknown Ukjent*.

⁴⁸³ Ruf 1996, S. 16.

⁴⁸⁴ Joseph Beuys prägte den Begriff der ‚Sozialen Plastik‘ oder ‚Sozialen Skulptur‘ Ende der 1960er-Jahre, mit dem er sich für eine umfassende gesellschaftliche sowie künstlerische Gestaltung aussprach.

sprichwörtliche Aufforderung⁴⁸⁵ zur Identifikation mit den Opfern verstanden werden – ‚Mortui viventes obligant‘, ‚Die Toten verpflichten die Lebenden‘ – wie es auf zahlreichen traditionellen Kriegerdenkmälern steht.⁴⁸⁶ Dennoch kann Linnerts Kunstprojekt nicht als herkömmliches Mahnmal verstanden werden, sondern eher als eine abstrakte und reduzierte Übersetzung dessen. Sie bezieht sich auf die kunsthistorische Strategie der Erinnerung, aber distanziert sich von dekorativen, heroischen und ideologischen Strukturen traditioneller Denkmäler. Die häuslich konnotierte Tätigkeit des Nähens verwandelt sich so zu einer omnipräsenten Anklage gegen sexuelle Gewalttaten. Im Unterschied zum klassischen Denkmal erfolgt die Präsentation nicht im öffentlichen Stadtraum, sondern im geschützten Kunstraum einer Galerie.⁴⁸⁷ Christoph Heinrich betont, dass sich das Kunstdenkmal seit der Moderne zwischen den provozierenden, grellen Denkmälern im öffentlichen Raum und den unauffälligen Denkmälern bewegt, die nicht unbedingt sofort gesehen und als solches erkannt werden wollen. Diese neue Form des Denk- oder Mahnmals will nicht direkt und laut erinnern oder mahnen, sondern aktive Rezipienten und ahnungslose Passanten herausfordern, die auf subtile Weise irritiert und zum Nachdenken angeregt werden sollen.⁴⁸⁸

Die Rezipienten, die sich auf *Desconocida Unknown Ukjent* einlassen, werden sich – wie von Mieke Bal gefordert⁴⁸⁹ – visuell, imaginativ und identifizierend mit dem Werk auseinandersetzen: visuell, da die konzeptionelle Präsentation des Morsecodes gedeutet werden muss, um den Inhalt zu verstehen; imaginativ, indem eine Reflektion über die grausamen Taten erfolgt, und identifizierend, da zahlreiche Opfernamen zwar unbekannt sind, die Rezipienten sich dennoch in die Namen der unbekannten Stellvertreter einfühlen können, die repräsentativ auch für sie selbst und andere stehen können. Linnert äußert diesbezüglich: „I think it is interesting what you say that by giving a name we give identity because that is what I see when I look

⁴⁸⁵ Die appellative Seite von einem ‚Denkmal‘ zeigt sich ferner in dem Wortspiel ‚Denk mal‘!

⁴⁸⁶ Heinrich 1993, S. 15f.

⁴⁸⁷ Die Installation wird weltweit gezeigt, jedoch fast ausschließlich in Galerien und Kunsträumen präsentiert. Die Produktion der Namenslabel mithilfe der freiwilligen Mitgestalterinnen findet in allgemeinen öffentlichen Einrichtungen statt.

⁴⁸⁸ Bereits der österreichische Schriftsteller Robert Musil konstatierte in den 1930er-Jahren, dass die klassischen Denkmäler „gegen die Aufmerksamkeit imprägniert sind“ und somit oftmals unsichtbar seien. Zit. n. Heinrich 1993, S. 163. Weiterführend zur zeitgenössischen Denkmalproblematik siehe hierzu z. B.: Jochmann 2001.

⁴⁸⁹ Bal 1990, S. 137.

at the wall of name tags. [...] Each individual one, each with its own dual identity – that of the named and that of the embroiderer.“⁴⁹⁰

Mit der codierten Namenstafel umgeht die Künstlerin die Darstellung sexueller Gewalt und einer direkten Präsentation von Opfern, indem sie die Sprache, welche per se weniger körperorientiert ist als das Bild, als Text und Ton im Werk vorherrschen lässt.⁴⁹¹ Linnert beschränkt sich – im Gegensatz zu Holzers *Lustmord* – auf namentliche Verweise; somit müssen sie sich zwar mit Tod und Gewalt als reines Bildmotiv nicht direkt auseinandersetzen, sehr wohl aber mit der Imagination dessen. Die Opfernamen – geschrieben, gestickt oder gesprochen – formulieren die Abwesenheit der Opfer und das durchdringende Gefühl für den Verlust, indem sich das Werk einer visuellen Darstellung, einer physischen Evidenz der brutalen Ereignisse entzieht.

2.2 Ironie als künstlerisches Ausdrucksmittel

„*The Fate of Irony*“⁴⁹²

Bislang wurde in dem zweiten Kapitel deutlich, dass die künstlerische Strategie der Textualisierung eine Distanz zu der visuellen Darstellung sexualisierter Gewalt bewirken kann, mit dem Ziel der individuellen Imagination und Einfühlung der Rezipienten. Im Folgenden wird gefragt, inwieweit es möglich ist, das Thema sexueller Gewalt durch die Transformation ins Komische mithilfe des Stilmittels Ironie künstlerisch auszudrücken, um ebenfalls eine Lossagung von der Darstellung zu erreichen. Dienen Ironie und Parodie als Mittel, um unvertraute Realitäten aufzuarbeiten und eine Distanz zu schockierenden Inhalten zu schaffen? Ironie im Allgemeinen entsteht, wenn die Erwartungen an den Bedeutungskontext unterwandert werden. Generell erschließt sich die Bedeutung eines Satzes, einer Handlung, eines Dargestellten durch seinen gesicherten Kontext – die Rezipienten

⁴⁹⁰ Lise Bjørne Linnert in ihrem Webauftritt: www.lisebjorne.com (09.08.2012).

⁴⁹¹ Im Forschungsstand wurde bereits auf die Ausstellung *NHI – No Humans Involved* (San Diego/1992) hingewiesen. Hier im Vergleich missglückte die Thematisierung der unaufgeklärten Fälle sexueller Gewaltverbrechen, da in der Ausstellungskonzeption die fotografischen Portraits der vermissten Frauen direkt präsentiert wurden und somit keinerlei rezeptionelle Distanz und Schutz der Opfer gewährleistet war.

⁴⁹² Titel der Ausstellung *The Fate of Irony*, im KAI 10/Raum für Kunst der Arthana Foundation, Düsseldorf, 24.04. bis 24.07.2010. „Ist die sprichwörtliche, unausweichliche Ironie des Schicksals zum Schicksal der Ironie selbst geworden?“ Die Ausstellung fragte nach den Möglichkeiten der Ironie und ob sie heute immer noch als sinnvolle kulturelle Strategie und Gegenstrategie zu unterschiedlichen Gesellschaftsphänomenen gesehen werden kann.

kennen und verstehen die verbale oder nonverbale Vorlage, den gesellschafts- oder politikkritischen Zusammenhang. Verschiebt sich dieser Bezugsrahmen, verändert sich auch der Inhalt und kann widersprüchlich wirken.⁴⁹³

Bereits der römische Rhetoriker Quintilian soll im ersten nachchristlichen Jahrhundert gesagt haben, dass die ironische Äußerung nichts anderes sei, als das Gegenteil von dem zu formulieren, was ausgedrückt werden soll. Zuvor hatte sich Sokrates für eine passive Ironie ausgesprochen, um zu einer aktiven Erkenntnis zu gelangen und die Unsicherheiten neuer Einflüsse und kultureller Chiffren übertönen zu können.⁴⁹⁴

Das Überspielen gesellschaftlicher Gegebenheiten und Missstände könne somit zur Aufklärung und Verarbeitung von Ereignissen beitragen, die bedrohlich wirken. Seit Beginn des 21. Jahrhunderts allerdings – und hier gelten für einige Wissenschaftler die Anschläge vom 11. September 2001 als markanter Wendepunkt – ist vermehrt die Rede von einem ‚Ende der Ironie‘, einer Absage des humorvollen

Augenzwinkerns und Zweifelns, und einer damit einhergehenden postironischen Generation.⁴⁹⁵ Das Schweizer Künstlerduo Com&Com veröffentlichte in Folge ein sogenanntes Postironisches Manifest, in dem die Künstler die Ironie als überholt beurteilen und sich für das Konzept des ironischen Ernstes aussprechen, um den allgegenwärtigen Ungewissheiten in der Gesellschaft besser begegnen zu können.

„Postirony is ironic earnestness“⁴⁹⁶ schreibt beispielsweise der amerikanische Schriftsteller Alex Shakar, der den Begriff in seinem Roman *The Savage Girl* (2001) prägte und damit dem Phänomen des aktuellen Zweifelns Ausdruck verleiht. Der Kulturphilosoph Rudolf Lütke spricht ebenfalls von dem Ernst der Ironie, „denn vor dem Hintergrund der beschriebenen Gebrochenheit des spezifisch modernen Bewusstseins kann Ironie nicht bloßes Spiel sein“.⁴⁹⁷ Mit Gebrochenheit meint Lütke zeitaktuelle politische und gesellschaftliche Umbrüche, globale Katastrophen, mit ihnen einhergehende Vorbehalte und zunehmende Verunsicherungen im Alltag.

⁴⁹³ Emmert 2001, S. 17.

⁴⁹⁴ Seyfarth 2010, S. 1

⁴⁹⁵ Heinzelmann/Kreuzer 2010, S. 34ff. Johannes Hedinger äußert diesbezüglich: „Nicht nur in den Vereinigten Staaten wurde unmittelbar nach den Terroranschlägen das endgültige ‚Ende der Ironie‘ ausgerufen.“ Hedinger 2013, S. 2.

⁴⁹⁶ Shakar 2001, S. 140.

⁴⁹⁷ Lütke 2002, S. 7f.

Der französische Philosoph Henri Bergson indessen attestiert der Komik noch in den 1980er Jahren eine gewisse Emotions- und Empfindungslosigkeit, eine kurzweilige „Anästhesie des Herzens“⁴⁹⁸, um sich somit mithilfe des Lachens von ernsten, bedrohlichen Inhalten distanzieren zu können – von Themen wie sexuelle Gewalt, zu denen möglicherweise die Sprache versagt. Com&Com hingegen versteht Postironie als das Zulassen von Emotionen sowie Mut zu großen Gefühlen, als eine staunende Betrachtung des Realen, des Einfachen im Alltag.⁴⁹⁹

Blickt man auf die Kunstproduktion der vergangenen drei Jahrzehnte zurück, lässt sich allerdings eher von einem Comeback der Ironie als von ihrem Ende sprechen.⁵⁰⁰

Die Behauptung, „das Bedrohliche verliert seinen Schrecken, wenn es verlacht wird“⁵⁰¹, und man könne sich einem schwierigen Thema mit Humor nähern, wird anhand zweier Werke geprüft. Es wird untersucht, inwieweit die dargestellten Provokationen zu sexueller Gewalttätigkeit über einen ironischen Effekt hinaus, Tabus in Politik, Gesellschaft und Sexualität aufzeigen können und gleichzeitig die Ironie verantwortungsbewusst anwenden: eine „neue Hinwendung zu Ernsthaftigkeit, Engagement und Humor“⁵⁰², wie es Johannes Hedinger bezeichnet. Es wurden zwei künstlerische Positionen ausgewählt, welche einerseits die Ironie formal und inhaltlich sehr unterschiedlich einsetzen, andererseits zeitlich weit auseinander liegen. Zuerst sollen Zeichnungen in comicartiger Manier von Sue Williams untersucht werden, die in ironischer Weise von sexuellen Übergriffen von Männern auf Frauen erzählen. Ihre Arbeiten der frühen 1990er Jahre entstanden genau zu der Zeit, als nicht nur das Thema sexuelle Gewalttätigkeit stärker in das öffentliche und künstlerische Verständnis rückte, sondern auch die Strategie der Ironie von den Kunschtchaffenden vermehrt hinterfragt wurde. Williams' Werke sind geeignet, der Frage nach einer möglichen ironischen Distanz nachzugehen, da insbesondere der Vergleich ihres Frühwerks mit ihrem Spätwerk diesbezüglich aufschlussreich ist.

⁴⁹⁸ Bergson 1988, S. 14.

⁴⁹⁹ Hedinger 2013, S. 6.

⁵⁰⁰ Claudia Emmert und Isabell Schenk-Weiniger betonen die künstlerisch-ironische Vielfalt der zeitgenössischen Kunstproduktion und verweisen beispielsweise auf Künstler wie Erwin Wurm, Christian Jankowski, Thorsten Brinkmann oder Anton Henning, die eine unterschwellig ironische und gleichzeitig kritische Haltung in ihren Werken zum Ausdruck bringen. Emmert/Schenk-Weiniger 2011, S. 7. Einige Ausstellungen thematisieren Ironie und Postironie in der Kunst, so zum Beispiel zeigt die Gruppenausstellung im Museum Morsbroich in Leverkusen 2010 (28.11.2010–13.01.2011) *Neues Rheinland. Die postironische Generation* postironische Tendenzen in der deutschen Gegenwartskunst.

⁵⁰¹ Drühl 2001, S. 116.

⁵⁰² Hedinger 2013, S. 4.

Aufschlussreich, da sich – im Unterschied zu ihren frühen Werken – ihre späteren Werke stärker formal von dem Inhalt und dem Motiv sexueller Gewalt distanzieren und somit ihre frühen ironischen Zeichnungen in gewisser Weise für eine ‚postironische‘ Distanzierung richtungsweisend verstanden werden können. Als zweites Beispiel folgt die Analyse der großformatigen Gemälde und Triptychen des japanischen Künstlers Masami Teraoka, die zwischen 2000 und 2003 entstanden sind. Die Werke zeigen formal komplexe, gewaltsame Szenarien im Stil der Alten Meister, die so gar nicht christlich anmuten, sondern vielmehr kirchen- und gesellschaftskritisch wirken und somit traditionelle Bildstrukturen demontieren können. Er konterkariert die vergnügliche, zeitgenössische Welt der Unterhaltung und Medien mit radikalen Verweisen auf Politik, Kirche, Gesellschaft und deren Fehlbarkeiten. Teraokas Werke wurden als künstlerische Beispiele ausgewählt, die im Vergleich zu Williams eine deutlich andere Strategie der ironischen Distanz verfolgen und somit einen Überblick über die Bandbreite einer möglichen formalen sowie inhaltlichen Lossagung von der Thematik sexueller Gewalt aufzeigen. Inszeniert Williams das düstere Moment des Schreckens und der Gewalt im Comic, so versucht Teraoka eine ästhetische Dekonstruktion populärer Vorlagen und eine einhergehende Neuverortung der Bildelemente. Wie die Werke auf unterschiedliche Weise auf die Rezipienten wirken, und ob sie zu einer Distanz zu den Inhalten beitragen, soll analysiert werden. Wo beginnt das Lachen, wo gefriert es?

2.2.1 Die Kombination von Zeichnung und geschriebener Sprache zur Ironisierung der Darstellung

„The James Gillray of sexual politics, feminism’s Honoré Daumier“⁵⁰³

Sue Williams’ Medium ist die Zeichnung. Selbst wenn die Künstlerin Öl, Acryl- oder Aquarellfarbe benutzt, wirkt das Ergebnis meist zeichnerisch und skizzenhaft. Williams selbst spricht vom ‚doodling‘ und meint damit ihre Kritzelei als „an act of rebellion“.⁵⁰⁴ In einem einfachen, reduzierten Zeichenstil skizziert Williams unterschiedliche Szenen sexueller Übergriffe auf Frauen – beispielsweise wird in dem Werk *Try to Be More Accommodating* das blutende Gesicht einer Frau in einer Nahansicht dargestellt, in dessen Gesichtsoffnungen vier Männer penetrieren

⁵⁰³ Marococi 2007, S. 12.

⁵⁰⁴ Zit. n. einem Interview zwischen Sue Williams und Roxana Marococi, in: Ebenda, S. 120.

(Abb. 15). Von ihnen ist ausschnittshaft jeweils nur die Hand, die das Geschlechtsteil hält, zu sehen. Überschieden ist die gewaltsame Szene mit der Aufforderung, ein wenig entgegenkommend zu sein. Das Wortspiel zielt über die Ironie auf die Frau, die den Männern in einem sexuellen, gewaltsamen Bezug gefällig sein soll; durch den Text erhält die plakative Darstellung eine ironische Wendung. Quintilians Aussage, dass die Ironie Gegenteiliges formuliert, kulminiert hier in der Diametralität von derber Szene und provokantem Text – „nur die äußerste Spannung zwischen Grauen und Komik kann auf das komplizierte Bewusstsein des modernen Lesers wirken“.⁵⁰⁵ Insbesondere durch die bewusste Selektion, die fragmentarisch dargestellten Körperteile der Täter erfolgt die Betonung des Dargestellten – der Fokus auf die männlichen Geschlechtsteile steht gewissermaßen symbolisch als Pars pro toto für die sexualisierte Männergewalt. In Verbindung mit der verbalen Anweisung und Aufforderung an die Frau(en), sexuelle Übergriffe bereitwillig über sich ergehen zu lassen, wird die Zeichnung von der Künstlerin ironisch kommentiert und deutet das implizit Gegenteilige an, das im Werk mitschwingt; und zwar die Verurteilung sexualisierter Gewalttätigkeit gegenüber Frauen.

Ein weiteres Werk von Williams mit dem Titel *A Funny Thing Happened* (Abb. 16) beschreibt verschiedene Szenen, in denen Frauen an Orten ihres Alltags Opfer sexueller Gewalt werden können – im Geschäft, am Arbeitsplatz, im Bus, in der Bar oder zu Hause. Sie ergänzt Text als Kommentar: „a funny thing happened on the way to the: store, house, bus, dumpster, protest, subway, work, hospital, corner, bedroom, bar, refrigerator, school, door“ und zeichnet drei Momente der Vergewaltigung ins Bild. Diese benennt sie in komparativer Steigerung als ‚funny, funnier, funniest‘, wobei die erste Szene den sexuellen Missbrauch einer Frau von zwei Männern zeigt, die zweite die aktive Gegenwehr des weiblichen Opfers während sie vergewaltigt wird und die dritte Szene ebenfalls als die mögliche Ausübung von Rache an dem Täter interpretiert werden kann, in der er mit einer Pistole erschossen wird. Die drei Szenen sind ohne Wiedergabe von Perspektivität untereinander ins Bild gesetzt. Bewegungen der Figuren werden durch verwischte Bereiche oder kleine Geschwindigkeitslinien suggeriert, wie beispielsweise in der oberen Zeichnung, in der eine am Boden liegende Frau von zwei Männern vergewaltigt wird. Die Szenen sind in kleinere Einheiten strukturiert und in helleren Feldern einzeln dargestellt, aber nicht

⁵⁰⁵ Zit. n. Frieder Busch, in: Ziler 2010, S. 131.

vollständig voneinander getrennt. Die Zeichnungen und deren Inhalt sind teils nicht eindeutig zu entziffern, die formalen Grenzen zwischen ihnen fließend. So zum Beispiel ist nicht erkenntlich, ob die im unteren Bereich dargestellte Hand mit der Pistole auf den Täter, oder das am Boden liegende Opfer gerichtet ist und lässt Raum für Interpretationen. Diese Situationen von Übergriffen, die laut Text überall geschehen können, werden stilisiert, nicht perspektivisch und ohne konkreten Verweis auf die verschiedenen Tatorte in die Bildfläche gesetzt. Sie präsentieren eine Art Bildergeschichte oder vielmehr einen Spießrutenlauf für die Frauen, die möglicherweise in der aktiven Gegenwehr des Opfers endet – im Erschießen des Gegenübers, was Williams als ‚funniest‘ bezeichnet. Sexuelle Gewalttätigkeit wird hier in dem Werk an den sogenannten Angstorten weiblicher Imagination thematisiert: dem Park, der Unterführung, dem dunklen Hauseingang – öffentliche Orte, die Schauplätze von Zufallsangriffen sein können, die Opfer in ihrer alltäglichen Bewegungsfreiheit einschränken und die Taten willkürlich machen. Darüber hinaus benennt Williams Orte, die scheinbar sicher sind vor Übergriffen: so zum Beispiel die Schule, die Bar oder der Arbeitsplatz – wie auch private Orte, das eigene Haus und das Schlafzimmer, die allerdings zu einem realen Tatort werden können. Die Motive und die Einfachheit der zeichnerischen Wiedergabe der Werke ermöglichen einen Verweis auf die alltägliche Präsenz der Übergriffe – sexuelle Gewalt kann sogar zuhause geschehen, einem Ort der vermeintlichen Sicherheit. Die Figuren sind stilisiert und vereinfacht gezeichnet, um ein unmittelbares Deuten der Szene zu garantieren und sich gleichzeitig von einer allzu detailgetreuen Wiedergabe zu distanzieren. Die Künstlerin ermöglicht insofern eine Reduktion des komplexen Themas auf eine verständliche Darstellung, ohne eine vorherrschende Perspektive zu geben, um somit von dem Entsetzlichen Abstand nehmen zu können.

In *Victim Ranting* von 1992 scheint die narrative Struktur der Zeichnung noch weiter aufgelöst zu sein. Das Werk zeigt verschiedene Episoden und Elemente, die ohne erkennbare Abfolge in die Bildfläche gesetzt werden und – wie der Titel verrät – über gesellschaftliche Vorurteile, Beschimpfungen und fälschliche Anklagen an die Opfer von sexueller Gewalt erzählen (Abb. 17): Am linken Bildrand ist ein abgetrennter Frauenkopf zu identifizieren, darunter ein weibliches Opfer, welches die Hände verbunden hat und festgenommen wird – die Überschrift liest „Rape victim arrested“. Der Spruch neben dessen Kopf besagt: „There are no crimes without victims“ und

verweist auf das bereits angesprochene Klischee, dass sich Opfer durch ihr Verhalten selbst zu Opfern machen können. Darunter befindet sich die Darstellung einer teils unbekleideten Frau. ‚Justice‘, die Personifikation der Gerechtigkeit, misst mit geschlossenen Augen die Größe ihrer eigenen Oberweite ab – und bewertet womöglich am Ergebnis die Mitschuld der weiblichen Opfer. Im rechten oberen Bereich liest man die Aussage „Thats no victim thats a contemporay women who does not wish to see women portrayed as victims. So rape + beat someone else“, möglicherweise eine direkte Aufforderung an die männlichen Täter, sexuelle Gewalt zu beenden.

Doch worin besteht das Ironische in Williams‘ Werken? „People don’t often talk about the fact that my work is funny, but that’s definitely one of my criteria“⁵⁰⁶, „this is typical of what I was doing then with social satire and domestic violence“⁵⁰⁷ beschreibt Williams selbst ihre Arbeiten. Die Satire oder Persiflage meint ursprünglich die kritische Verspottung einer Gattung, welche gesellschaftliche Zu- oder Missstände in sprachlich überspitzter Form thematisiert und anprangert. In Sue Williams‘ Zeichnungen lassen sich durchaus Parallelen zu Comics feststellen. Der Comic als aktualisierte Version der satirischen Zeichnung ist ein massenmedial verbreitetes Genre, in dem visuelle und verbale Elemente eine Geschichte erzählen. Der sogenannte Comic Strip, oder komische Streifen, besteht aus aneinandergereihten Einzelbildern, deren Grenzen fließend verlaufen. Im Comic können die Erzählsituationen in verschiedenen Augenblicken, Szenen oder nach bestimmten Gesichtspunkten festgehalten werden. Je nach Interpretation wird entweder das dargestellte Subjekt bei verschiedenen Handlungen in den Fokus der Darstellung gestellt, unterschiedliche Szenen mit erheblichen Raum- und Zeitdifferenzen sowie Figurenwechsel betont oder aber verschiedene Aspekte der implizierten Idee aufgezeigt. Nicht immer jedoch müssen die Panels logische Bezüge untereinander herstellen, sondern können auch asynchron abgebildet sein.⁵⁰⁸ Diese additiven Panels – wie beispielweise in *A Funny Thing Happened* – enthalten gezeichnete, aneinandergereihte Bilder. Noch deutlicher wird dieses Element des Comics im Werk *Victim Ranting*. Hier fehlt zwar auch der vorgegebene, fixierte Panelrahmen, der die einzelnen Sequenzen voneinander abtrennt, aber es lässt sich

⁵⁰⁶ Zit. n. einem Interview zwischen Sue Williams und Roxana Marococi, in: Marococi 2007, S. 13.

⁵⁰⁷ Zit. n. einem Interview zwischen Sue Williams und Frady T. Turner, in: Turner 1999, S. 88.

⁵⁰⁸ Krichel 2010, S. 37f.

erkennen, dass hier eine Form von einer mehr oder weniger zusammenhängenden Geschichte im Bild erzählt wird. Meist sind die Bildelemente mit integrierten Schrifttexten dargestellt, die für sich allein oft nicht verständlich sind und in ihrer Gesamtheit zeitaktuelle politische oder gesellschaftliche Themen kritisch reflektieren. In beiden Werken, *A Funny Thing Happened* und *Victim Ranting*, fehlt ein Panelrahmen, der die einzelnen Szenen umgrenzt, und somit wird der ‚sichtbare‘ Raum zu einem größeren, ‚narrativen‘ Raum erweitert. Dies ist eine comicspezifische Besonderheit, wie die Handlung akzentuiert werden kann, die eine „unbegrenzte, endlose Weite suggeriert“⁵⁰⁹ und infolgedessen einen Kommentar zu der Ubiquität sexueller Gewalttätigkeit gibt.

Die Formulierung der Textelemente in Anlehnung an gesprochene Sprache, Slogans oder umgangssprachliche sogenannte Slangwörter ist ferner ein wichtiger Bestandteil des Comics, um die subjektive Wahrnehmung von Realität einer möglichst breiten Leserschaft zu bedienen. Die Karikatur und der Cartoon, im Gegensatz zum Comic Strip, beschränken sich auf die gesellschaftlich-satirische Darstellung eines Einzelbildes – wie in der Szene *Try to Be More Accommodating* zu sehen ist – und werden deshalb in der Literatur auch Einzelbildwitz genannt, die mit sparsamen Mitteln charakteristische Züge der dargestellten Personen und Situationen verfremden und übertreiben.⁵¹⁰ Der eingefügte Text im Einzelbildwitz ist hierbei relevant für die ironische Wirkung des Bildes. Eingängige Wiederholungen, wie beispielsweise des Wortes ‚funny‘ in dem Bild *A Funny Thing Happened*, sind ein typisches sprachliches Mittel der satirischen Zeichnung, welches eine einfache Rezeption der Inhalte ermöglichen kann: „Repetitions usually appear locally, at the simplest level, in sentences and paragraphs, often giving satire a staccato fragmentation.“⁵¹¹ Eine Voraussetzung für das Verständnis von Ironie jedoch ist, dass die Rezipienten den historischen, sozialen und kulturellen Zusammenhang der Bildelemente verstehen.

⁵⁰⁹ Krichel 2010, S. 43.

⁵¹⁰ Heinisch 1988, S. 28.

⁵¹¹ Zit. n. John Clark, in: Ziler 2010, S. 151.

Derartige Zeichnungen wie von Sue Williams reflektieren einen gewissen Grad der Abstraktion, der sich in der Verwendung der Stilmittel Übertreibung, Metapher, Verzerrung oder Reduktion äußert. Die künstlerische Linie als Ausgangspunkt konturiert das Dargestellte, ohne direkt Körperlichkeit zu modellieren. Die Zeichnung eines menschlichen Körpers offenbart in stilisierter Form ein reduziertes Bild, das aufgrund der eigenen visuellen Erfahrungen gedeutet werden kann.⁵¹² Williams' Zeichnungen sind keine statischen Raum-Bilder, sondern Raum-Zeit-Bilder simultaner Szenen in einem Bild zusammengefasst, die von Kommentaren begleitet sind. Die Handlungsräume und Orte sind in ihren Zeichnungen meist nur stilisiert angedeutet oder gar nicht dargestellt. All diese erwähnten comicähnlichen Strategien lassen sich hier wiederfinden: Orts-, Zeit- und Personenwechsel sowie unlogische, asynchrone Zusammenhänge, um unterschiedliche Perspektiven auf das Thema sexueller Gewalttätigkeit zu bieten und eine Dechiffrierung und Deutung der Arbeiten herauszufordern.

Die Eigenschaft, die Aufmerksamkeit der Rezipienten anhand einfachster Mittel hervorzuheben, sei eine spezifische Besonderheit von Comics und Cartoons, so Scott McCloud.⁵¹³ Die Körpersprache des Mädchens in der linken oberen Ecke des Bildes *It's a New Age* beispielsweise verrät, dass es traurig ist, indem es sich vor Kummer die Augen reibt. Die Reduktion auf die wesentliche Information, die stilisierte, jedoch verständliche Darstellung der Figuren und ihrer Gesten ermöglicht ein empathisches Einfühlen, jedoch weniger in das konkret Dargestellte, sondern in den übergeordneten Diskurs der Thematik. Diese Strategie der Distanzierung macht sich die Künstlerin Williams zu eigen, die mit Bergsons Äußerung der kurzweiligen Herzensanästhesie, erläutert werden kann: Nach Bergson können die Rezipienten durch das Lachen von bedrohlichen Inhalten abrücken; denn nur mit einem gewissen emotionalen Abstand sei es möglich, kognitiv und objektiv zu urteilen.⁵¹⁴

Martin Apeltauer indes stellt die Frage, ob der Comic sich denn derartig ernster und wichtiger Inhalte, der Darstellung des Schreckens, annehmen dürfe – als Gattung, die unter permanentem Trivialitätsverdacht steht.⁵¹⁵ Sigmund Freud hingegen geht davon aus, dass der Witz, die Komik und der Humor Erkenntnisse liefern, weil sie mit

⁵¹² Koschatzky 1992, S. 14f.

⁵¹³ McCloud 2001, S. 38.

⁵¹⁴ Bergson 1988, S. 14.

⁵¹⁵ Apeltauer 1992, S. 78.

einer „Ersparnis an psychischem Aufwand“⁵¹⁶ verbunden seien und infolgedessen derartige witzige und ironische Werke eine Verdrängung verhindern; einen bewussten, reflektierten und emotional distanzierten Umgang mit dem Dargestellten ermöglichen.⁵¹⁷ Der künstlerische Anspruch auf eine legitimierte, traditionelle Ästhetik wird zugunsten der ironischen Darstellung einer sozialen Situation nachgereiht. Williams' Werke zitieren in ihrer formalen Einfachheit dieses Moment der subkulturellen Ästhetik. So vergleicht Toni Stoos Williams' Zeichenstil mit Krakeleien auf öffentlichen Toiletten oder „drittklassigen (Herren)Witzzeichnungen“⁵¹⁸. Obwohl der Comic in den vergangenen Jahrzehnten an gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Akzeptanz gewonnen hat⁵¹⁹, werden Comic und Karikatur in der Kunst seit jeher skeptisch betrachtet. Charles Baudelaire beispielsweise beklagt in seiner Schrift *Das Wesen des Lachens*, dass die Karikatur seiner Zeitgenossen nicht als Kunst anerkannt wurde.⁵²⁰ Möglicher Grund für diesen Vorbehalt ist, dass nicht die gleichen Spielregeln und Wissensbestände für ironische Kunst und Comickdarstellungen gelten. Die Erwartung an die Kunst, im Sinne der klassischen Hochkultur Tiefgang zu bieten, wird im ersten Moment ausgehebelt, sobald unbeschwerte ‚Kritzeleien‘ auftauchen, die amüsant, trivial und oberflächlich erscheinen. Patrick Maynard betont ganz richtig, dass Comics per se mit Begriffen wie lustig, ironisch, beleidigend oder abgedroschen konnotiert sind und somit nicht nur dargestellte Situationen beschreiben, sondern sich vor allem darauf beziehen, wie spezifische Umstände und Objekte wahrgenommen und repräsentiert werden,⁵²¹ bei Williams' Zeichnungen sind das die Zustände und Empfindungen des Körpers. Im Gegensatz zu traditionellen Kunstformen, die ihre Legitimation in einem ästhetischen Anspruch manifestieren, meist zur Kontemplation und langanhaltender Präsentation vorgesehen sind, beanspruchen Comics und ephemere Medien wie Zeitung und Magazin dies per se nicht, konterkarieren eine Erhabenheit formal und inhaltlich. Eine museale, kunstnahe Präsentation comicartiger Werke bedeutet auch immer deshalb eine Herausforderung, weil das ursprüngliche Medium Comic nicht zum

⁵¹⁶ Zit. n. Sigmund Freud, in: Schröder 2011, S. 523f.

⁵¹⁷ Schröder 2011, S. 524.

⁵¹⁸ Stoos 1993b, S. 367.

⁵¹⁹ Ab den 1970er-Jahren entdeckten Wissenschaftsdisziplinen wie die Pädagogik, die Linguistik, die Literaturwissenschaft und die Kunstwissenschaft das Thema Comic als relevanten Forschungsgegenstand. Der Comiczeichner und -theoretiker Will Eisner führte in den 1980er-Jahren die Begriffe ‚graphic art‘ oder ‚sequentielle Kunst‘ für Comics ein. Strobel 1993, S. 381.

⁵²⁰ Westphalen 2010, S. 72.

⁵²¹ Maynard 2012, S. 105.

Verweilen und Innehalten gedacht ist, sondern von möglichst vielen schnell durchblättert und konsumiert werden will.

Bei näherer Analyse von Williams' „anti-painting‘ paintings“⁵²² wird deutlich, dass hinter ihrem vordergründig formal einfachen Duktus ein ernsthafter Inhalt steht. Die künstlerischen Zeichnungen sind im Kontext eines Comics keineswegs nur humorvoll zu verstehen, die Künstlerin zitiert das Medium Comic aber bewusst, um schwierige Themen in scheinbar trivialen Bilderwelten zu verarbeiten.⁵²³ Der Verweis auf ein Massenmedium mit spezifischen Bild- und Erzählcodes erfolgt mit dem Ziel, möglichst viele Konsumenten formal und inhaltlich zu erreichen. Williams möchte durch die drastische Gegensätzlichkeit von banaler Darstellung und abstoßendem Inhalt soziale und politische Missstände aufzeigen. Sie erreicht dies, indem sie sich die Strategie einer direkten, affirmativen Darstellungsweise aneignet, doch diese gleichzeitig auch anprangert und aushebelt: Die comichaft gezeichnete Zeichnung kann sich leichter als ästhetisch anerkannte Kunstformen über Tabus hinwegsetzen und durch die spezifischen Darstellungscodes einen Wirklichkeitsbezug, eine reale Zurschaustellung und Stigmatisierung der Figuren verhindern.

Williams erreicht die Distanzierung von der Darstellung sexueller Gewalttätigkeit auf zwei Ebenen: Auf einer ersten Stufe wirkt sie eine formale Distanz, indem sie das Präzentierte abstrahiert und karikaturhaft zeichnet, keine reale Identifikation zulässt. Auch wenn die Vorstellung über ein mögliches Grauen visuell erzeugt wird, ist aufgrund der stilisierten, reduzierten Darstellung kein individuelles Opfer erkennbar und direkt betroffen. Die Protagonisten der Zeichnung werden zu symbolischen Stellvertretern und nicht durch die Kunst, im Sinne einer voyeuristischen Repräsentation, erneut in einen Opferstatus gedrängt. Die Diskrepanz liegt hier zwischen der offenkundig einfachen Darstellungsweise und dem visuell sowie textuell angedeuteten Gegenstand der sexualisierten Gewalttätigkeit. Der Verweis auf das Medium Comic verhindert das direkte Anprangern von gesellschaftlich-sozialen

⁵²² Feldman 1993, S. 22.

⁵²³ Als Pionier des Comics soll auf Art Spiegelman verwiesen werden, der seit den 1980er-Jahren insbesondere die familiär erlebten Ereignisse des Holocausts in seinen Comics thematisiert. Spiegelman verfremdet seine Protagonisten – Juden als Mäuse und Nazis als Katzen. Die Comics geben Anlass für Diskussion, ob über den Holocaust in einer derartigen Form erzählt werden darf. Seine Comics fielen in den 1990er-Jahren der Zensur zum Opfer, da sie als pornografisch und gewaltverherrlichend beurteilt wurden.

Misständen und ermöglicht eine Art „comic relief“⁵²⁴, also eine emotionale Entlastung von tragischen Themen, die auf ironische Weise im Comic thematisiert werden. Der Comictheoretiker McCloud vertritt die Ansicht, dass die Reduktion auf das Notwendige und die vereinfachte Wiedergabe der Inhalte, die wesentlichen Informationen des Bildes filtert und somit die Aufmerksamkeit der Comicrezipienten auf die vorherrschende Idee und Intention lenkt, ohne jedoch dabei zu stigmatisieren.⁵²⁵ Eine derartige formale Distanzierung von ernsten Inhalten kann insbesondere diejenigen Rezipienten erreichen, die von realistischen, schockierenden Wiedergaben übersättigt sind oder sich per se abgestoßen fühlen.⁵²⁶

Der Vergleich mit einer Fotografie auf formaler Ebene veranschaulicht Williams' erste Ebene der Distanzierung: Äußerlich weist ihre Zeichnung *Spiritual American #2* (Abb. 18) Ähnlichkeiten zu Larry Clarks⁵²⁷ Fotografie *Untitled* aus der Serie *Teenage Lust* auf, beide aus dem Jahr 1992.⁵²⁸ Die zwei Werke zeigen jeweils eine sexuelle Handlung; womöglich einen unfreiwillig ausgeführten Akt mit einer Frau, indem der Mann eine Pistole in der Hand hält. Die Darstellungen verweisen durch die Verwendung der Waffe während des Aktes auf eine Gewalteinwirkung und evozieren möglicherweise Beklemmung bei den Rezipienten. Clarks Fotografien, ausnahmslos in Schwarz-Weiß, zeigen Sozialstudien amerikanischer Jugendclans und werden oftmals als Vorläufer der sogenannten Schockästhetik bezeichnet – eine Ästhetik, die Wut, Ekel und Entsetzen evozieren kann. Seine Fotografien erscheinen authentisch und ziehen die Rezipienten vor allem durch die Intimität und Intensität der Szene in ihren Bann.⁵²⁹ Im Gegensatz zu einem Fotojournalisten, der derartige Szenen meist mit emotionaler Distanz und aus räumlicher Entfernung fotografisch dokumentiert, ist Clark Teil der Gruppen, bei denen es um Sex, Drogen und Gewalt geht. Der Fotograf präsentiert die identifizierbaren Jugendlichen in einer Nahaufnahme, wodurch die Distanz zu ihnen als Protagonisten verloren geht. Clarks Intention – abgesehen von der Frage, ob die Szenen real oder inszeniert sind – ist möglicherweise die Hinterfragung der sozialen Rolle sowie der moralischen Verantwortung der

⁵²⁴ Ziler 2010, S. 133.

⁵²⁵ McCloud 2001, S. 38.

⁵²⁶ Ziler 2010, S. 133.

⁵²⁷ Larry Clark, US-amerikanischer Filmregisseur und Fotograf, * 1943 in Tulsa.

⁵²⁸ Die Serie *Teenage Lust* siehe: http://larry-clark.net/teenage_lust.en.html (09.05.2013).

⁵²⁹ Büsler 2000, S. 136.

Gesellschaft. Seine Fotografien jedoch sind in ihrer detailgenauen, authentischen Präsentation eine Gratwanderung zwischen der Dokumentation harter Realitäten und einer ästhetischen Zurschaustellung derer.

Kann der Fotograf bereits kritisch sein, sobald er einen Blick auf Missstände wirft? Der Vorwurf der Ästhetisierung von Gewalt und Betroffenheit geht oftmals einher mit realistischen, lebensnahen Bildern und konfrontiert die Rezipienten mit einer voyeuristischen Rolle. Ungeachtet des Authentizitätscharakters der Fotografien Clarks gibt es keinerlei rezeptionelle und emotionale Grenze, keine Distanz des Blicks auf die detaillierten, unmittelbaren Fotografien konkreter Personen, Orte und Handlungen, mit denen er womöglich schockieren und irritieren will. Williams' Zeichnungen hingegen geben keinen Verweis auf tatsächliche Personen oder Handlungsräume. Ihre stilisierten Darstellungen stellen eine visuelle Übersetzung dar und zeigen fantasievolle, ubiquitäre Schauplätze aus verschiedenen Perspektiven, die sich einem direkten, ästhetischen Zugriff entziehen.

Auf einer zweiten subtileren Ebene der ironischen Distanzierung zitiert die Künstlerin das Moment des Körperlichen in ihren Werken. Bergson spricht in seinem philosophischen Essay über die Bedeutung des Komischen von der „Komik der Bewegungen“⁵³⁰, der Gemüts- und Körperbewegung durch das Stilmittel Ironie. Die Mimik und Gestik der Körpersprache von Williams' Protagonisten werden ergänzt durch Aussagen (z. B. ‚Try to Be More Accommodating‘), die in Kombination mit der Zeichnung Assoziationen der Komik hervorbringen und gleichzeitig das Dargestellte verstärken oder konterkarieren – und somit ein ironisches Moment zitieren. Das Körperliche tritt in den frühen comicartigen Zeichnungen durch die zeichenhafte Stilisierung der Körper, sowie durch den ironischen Verweis auf die Thematik sexueller Übergriffe auf und kann die Rezipienten womöglich laut Bergsons These emotional und körperlich bewegen.

Williams' spätere Arbeiten seit 1995 wie beispielsweise *Two Large Toes* oder *TWA* lösen sich von der expliziten, comichaften Darstellung zugunsten einer stärker reduzierten Ausdrucksweise und reflektieren Körperlichkeit auf eine andere Art als die frühen Comicbilder. Auf den ersten Blick abstrakt-expressionistisch wuchernde Formen und frei artikulierte Linienarrangements in heller Farbigkeit und Flächigkeit,

⁵³⁰ Bergson 1988, S. 194.

offenbaren die jüngeren großformatigen Gemälde Umriss und Fragmente von Körpern und deren Öffnungen, von menschlichen Organen und Körperflüssigkeiten. In *Tighter Flocky With Green Yellow* zeugt das rote und gelbe Linienarrangement von männlichen und weiblichen Körperteilen, die nicht eindeutig zu erkennen sind, aber miteinander verbunden sind und Anmutungen von gewollter und/oder nicht gewollter Sexualität erzeugen (Abb. 19) – oder wie Leslie Camhi zu dem ‚häuslichen Horror‘ von Williams‘ Bildern schreibt: „Alles scheint in Angstschweiß gebadet.“⁵³¹ Die menschliche Anatomie in *Tighter Flocky With Green Yellow* wird zum bunten, flächigen Dekor, zu einem Zitat der Interaktion zwischen weiblichen und männlichen Körpern, ist jedoch nur dem ersten Anschein nach eine ernsthaftere Wiedergabe als bei Williams‘ comichaften Frühwerken. Die formale Verschränkung von Farben und Körperformen wurde in ihren Arbeiten mit den Jahren immer diffiziler und kleinteiliger, das Verhältnis zwischen Abstraktion und Figuration komplexer. In *Beige with Respit* von 1994 beispielsweise sind die zeichnerischen Elemente noch überwiegend eigenständig auf die leere Bildfläche gebracht. Im Werk *Two Large Toes* hingegen ist das gesamte Bildfeld mit Williams‘ kleinteiligen Linienarrangement bedeckt; und in *TWA* (1996) sind die Formen auf eine dekorative Tapete mit Renaissancemustern gesetzt. In dem späten Werk *War of Turquoise* (2010) fügen sich Körperelemente wie Zungen, Geschlechtsteile und Körperöffnungen in ein wucherndes Gebilde aus Farben und Formen ein und erschweren die Rezeption (Abb. 20). Die Titel folgen dieser formalen Uneindeutigkeit und scheinen ein unverständliches Wirrwarr aus zusammenhangslosen Wörtern (z. B. *Tighter Flocky With Green Yellow*) und Anzüglichkeiten (*War of Testicles*) zu sein. Inhaltlich bewegen sich die Motive und das Gewirr von Linien und Formen jedoch immer noch im Bereich sexueller Intimität.⁵³²

Die auf den ersten Eindruck vorgebliche Abstraktion der späteren Werke verweist auf die Schwierigkeit, sexuelle Gewalttätigkeit darzustellen. Gaben die Titel der früheren Werke Williams‘ in Kombination mit der Zeichnung eine klare inhaltlich ironische Richtung und Deutungsmöglichkeit vor (*Try to Be More Accommodating, A Funny Thing Happened*), so liefern die Werkstitel der späteren, abstrakt und dekorativ wirkenden Arbeiten beinahe keinen Anhaltspunkt mehr in Bezug auf Inhalt oder

⁵³¹ Camhi 1997, S. 207.

⁵³² Ebenda, S. 208.

Bedeutung, und fordern die Rezipienten heraus, sie selbst zu interpretieren. Die Rücknahme der visuell eindeutigen Verweise, beispielsweise in *Tighter Flocky With Green Yellow*, ist eine konsequente Weiterentwicklung von Werken wie *It's a New Age*. Williams betont, dass ihre Arbeiten dennoch sehr figurativ sind, „always start with a line that's part of a body. That's the compulsion behind the line“.⁵³³ Die Linie ist der Ausgangspunkt für das Pars pro toto, welche das Körperliche thematisiert. Die Körperfragmente erscheinen in Williams' Werken losgelöst von konventionellen Repräsentations- und Bedeutungsverhältnissen, sie emanzipieren sich von ihrem körperlichen Zusammenhang. 50 Jahre zuvor hatte André Masson in seinem Werk *Panneau-masque de L'origine du monde* Gustave Courbets *L'origine du monde* mittels einer analogen Reduktion der Darstellungsweise auf ironische Art zitiert. Das Vorbild zeigt den zentralperspektivischen, männlichen Blick auf einen weiblichen Genitalbereich in naturalistisch dargestellter Nahaufnahme. Masson stellt eine Beziehung zur Landschaft her, indem er die Umrisslinien dieses Körperfragments skizzenhaft nachzeichnete und „invertierte damit die berühmt-berüchtigte erste Vagina der Kunst zu einer Landschaft“⁵³⁴, einer Art abstrakter Trompe-l'œil-Effekt. Durch die Auflösung des sexualisierten Körpers in eine ornamentale Abstraktion beziehungsweise eine symbolische Landschaft wird der Genitalbereich in ein flächiges Dekor transformiert. Der menschliche Körper verbindet sich mit der Natur. Williams' späte Werke wie zum Beispiel *Tighter Flocky With Green Yellow* wirken ähnlich wie Massons *Panneau-masque de L'origine du monde* – trotz der vordergründigen Abstraktion der Linien und Flächen ist eine körperliche Präsenz erkennbar, welche die Künstlerin gezielt ins Bild bringt, um zu verwirren.

Doch was haben die späten Werke mit der künstlerischen Strategie einer ironischen Distanzierung zu tun? Ironisch hierbei ist die Wirkung und Interpretation durch die Rezipienten: Abstrakte beziehungsweise überwiegend abstrakt anmutende Kunst ist seit der Moderne keine Provokation mehr, vielmehr gehört diese mittlerweile zum anerkannten Repertoire der modernen und zeitgenössischen Kunst, sie zählt zum klassischen Kanon der Kunstgeschichte, ohne dass es die eine richtige Lesart gibt. Hier liegt das Paradoxon zwischen Williams' Früh- und Spätwerk: Konnten die frühen

⁵³³ Zit. n. Sue Williams, in: Turner, 1999, S. 88.

⁵³⁴ Hentschel 2002, S. 63.

„Kritzeleien“ zwar formal leichter gedeutet und möglichenfalls als ironisch wahrgenommen werden, so fällt die Bewertung der späteren, abstrakt anmutenden und inhaltlich unverständlicheren Werke deutlich schwerer. In den frühen wie in den späten Werken werden Gewalt und Sexualität zwischen Frau und Mann thematisiert; in den späteren Arbeiten jedoch deutlich subtiler und formal mehrdeutig. Diese Diskrepanz zwischen Früh- und Spätwerk verdeutlicht die ironische Qualität ihrer Arbeiten. Insbesondere bei Darstellungen sexueller Gewalt spielt das Körperliche eine wichtige Rolle in Bezug auf die Repräsentation: die Manipulation und Überwältigung des weiblichen, schwächeren Körpers durch den männlichen, stärkeren Körper. In der Literatur zu Sue Williams' Arbeiten wurde den späten, abstrakten Gemälden vorgeworfen, dass sie durch ihre schönmalerische, ornamentale Wiedergabe in Anlehnung an Vertreter des Abstrakten Expressionismus verstören, da sie den Akt des Malens in den Vordergrund stellen – im Unterschied zu ihrem Frühwerk, als Williams als politisch-satirische Malerin schockierender Gegebenheiten galt mit dem Ziel, allein auf inhaltlicher Ebene provozieren zu wollen.⁵³⁵ Der Vergleich zwischen ihren frühen und späteren Werken kann jedoch keine stilistische Trennlinie zwischen Satire und Abstraktion ziehen. Adrian Dannatt fragt diesbezüglich treffend: „Warum eigentlich konzentrieren wir uns angesichts des Reichtums und der Vielfalt von Williams' Werk gerade auf diese Gespaltenheit zwischen politischem Cartoon und großformatiger Malerei?“⁵³⁶ Diese formale Schwierigkeit stellt Williams' Besonderheit und Intention deutlich dar: Das Aushebeln von eindeutiger Zuordnung, ob in ihren Werken nun Inhalt oder Form vorherrscht, ob ein abstrakteres Werk nicht gleichermaßen inhaltlich kritisch sein kann im Vergleich zu einer figurativen Zeichnung, ist bei Williams eine bewusste Strategie der Ironisierung. Ihre stringente Entwicklung und die Loslösung von eindeutig zuordenbaren Körpern, Personen und Inhalten erfolgt mit dem künstlerischen Ziel, das Körperliche auf Distanz zu halten. Williams Werke bringen so die Balance aus Ironie und Empathie zur Sprache, sie ermöglichen die Distanzierung der Rezipienten zum Thema der sexuellen Bedrohung und Gewalt in Form und Inhalt.

⁵³⁵ Dannatt 1997, S. 198.

⁵³⁶ Ebenda, S. 198.

2.2.2 Die Ironie in der Rezeption kunsthistorischer Motive

„This is ‚Masami-za‘, the narrative art theater of Masami Teraoka.“⁵³⁷

Ausgebildet als klassischer Maler und Zeichner sowohl in Japan als auch in den USA, zitiert der japanische Künstler Masami Teraoka in seinen großformatigen Gemälden souverän verschiedenste künstlerische Medien, Stile, Genres und Epochen. Bereits in den 1970er- und 1980er-Jahren entwickelte Teraoka eine spezielle Darstellungsweise mit Wasserfarben, die auf traditionelle Ukiyo-e⁵³⁸ des 19. Jahrhunderts in Verbindung mit zeitgenössischen, westlichen Inhalten wie Fast Food, Tourismus und die weltweit zunehmende Ansteckung von AIDS verweist.⁵³⁹ Inspiriert von der klaren, linienhaft-ornamentalen Flächigkeit, der bunten Farbigkeit der Holzschnitte und einer mit ihnen einhergehenden Stilisierung des Gezeigten, eignete sich Teraoka den Stil der großen japanischen Vorbilder wie Katsushika Hokusai oder Utagawa Kunisada an und ergänzte diese mit Versatzstücken aus dem 20. Jahrhundert: der amerikanischen Pop-Art sowie der sogenannten Mangakultur⁵⁴⁰, dem japanischen Comic. Die künstlerische Darstellungsmethode Teraokas greift epochen- und kulturübergreifende Motive der breiten Bevölkerungsschicht und der diesseitigen Alltagskultur auf, so zum Beispiel das japanische Kabuki-Tanztheater der Edo-Zeit in Kombination mit der zeitgenössischen westlichen Welt des Konsums und der Massenmedien in Kunstwerken der Pop-Art der 1960er-Jahre. Teraoka erwirkt in seinen Werken der 1970er und 1980er Jahre durch die Veränderung klassischer Bildmotive ungewöhnliche, paradox wirkende Kompositionen aus Altem und Neuem – und infolgedessen einen ironischen Kommentar zu zeitgenössisch relevanten Themen der östlichen sowie westlichen Kultur.

⁵³⁷ Bing 2006, S. 22.

⁵³⁸ Japanisch ‚Ukiyo-e‘ bedeutet wörtlich übersetzt ‚Bilder der fließenden Welt‘. Das Wort bezieht sich auf das japanische Genre der Illustration und Grafik: illustrierte, farbige Holzschnitte, die Geschichten, Landschaften und Personen aus Edo, dem alten Tokio, darstellen und damals wie heute sehr beliebt sind. Hierzu mehr in: Tinois 2010.

⁵³⁹ „In my early paintings I used watercolor on paper to mimic woodblock prints.“ Zit. n. Masami Teraoka, in: Munroe 1996, S. 54. Erwähnenswert sind Masami Teraokas *McDonald’s Hamburgers Invading Japan Series* der 1970er-Jahre, die *Hanauma Bay Series*, die *Wave Series* sowie die *AIDS Series* der 1980er-Jahre. Jedes der soziokritischen Themen wirkt besonders anschaulich, indem er ganze Werkgruppen zu einer Thematik erstellt.

⁵⁴⁰ ‚Manga‘ bedeutet übersetzt so viel wie ‚skurrile Zeichnung‘ und ist eine japanische Comicform, die sich im ausgehenden 19. Jahrhundert entwickelte und heutzutage im östlichen wie im westlichen Raum ein beliebtes und weitverbreitetes Genre der Unterhaltung ist.

Für die Frage nach einer ironischen Distanzierung von der Darstellung sexueller Gewalttätigkeit gegenüber Frauen ist Teraokas *New Wave Series* der frühen 1990er-Jahre beispielhaft, die er im Stil japanischer, explizit erotischer Farbholzschnitte, den sogenannten Shungas⁵⁴¹ anfertigte. Sein Wasserfarbenbild *New Waves Series/Sarah and Dream Octopus* von 1992 (Abb. 21) zitiert Hokusais⁵⁴² Farbholzschnitt *Pearl Diver and Two Octopi* (1814), welches die Frau eines Fischers im Zusammenhang mit sexuellen Aktivitäten mit zwei Kraken zeigt. In der historischen Vorlage steht im Hintergrund auf Japanisch das Gespräch zwischen der Frau und den Kraken, das sich im Traum der Frau entwickelt und den weiblichen Wunsch der sexuellen Hingabe beschreibt.⁵⁴³ Es ist einer der bekanntesten erotischen Holzschnitte Hokusais, die immer wieder Vorbild für zahlreiche Künstler des Ostens wie des Westens waren. Teraokas Neuinterpretation ergänzt das Bildthema Hokusais um eigene Details: Die blonde Perlentaucherin Sarah scheint eine westliche Touristin zu sein, die sich dem Liebesspiel unter Wasser hingibt. Offene Kondompackungen in der Szene weisen auf eine zeitgemäße Variante des Safer Sex hin. Ein Pizzabäcker in der oberen linken Kartusche schaut dem Treiben als Voyeur interessiert zu. Teraokas Version des Traums der lustvollen Hingabe der Frau kann als kritischer Kommentar zu Darstellungen dieser Art von damals und heute verstanden werden. Der implizite Mythos nämlich, dass jede Frau stillschweigend von einer Vergewaltigung träume und diese zur weiblichen Luststeigerung führe, wurde durch Werke wie Hokusais sodomitisches Liebesspiel perpetuiert. Das Traumgespräch zwischen den Protagonisten, welches im Bild Hokusais im Hintergrund als Text zu lesen ist, betont diese Ambivalenz von sexueller Hingabe und Inbesitznahme.⁵⁴⁴

⁵⁴¹ ‚Shunga‘ steht für ‚Bilder des Frühlings‘, was einen Euphemismus für Sexualität bedeutet.

⁵⁴² Katsushika Hokusai, japanischer Ukiyo-e-Künstler, vermutlich * 1760 in Edo (heute Tokio); † 1849 in Henjōin/Asakusa.

⁵⁴³ Uhlenbeck/Winkel 2005, S. 161.

⁵⁴⁴ Die inhaltliche Ambivalenz und Uneindeutigkeit zeigt sich ebenfalls in der wissenschaftlichen Uneinigkeit der Stimmen zu diesem Bild. Frühe Kritiker wie Edmund de Goncourt, Jack Hillier und Richard Lane sehen in Hokusais Werk eine Vergewaltigungsszene. Danielle Talerico hingegen interpretiert den Hintergrundtext neu. Für ihn wird die Legende um die Perlentaucherin Tamatori und die Begegnung mit dem König des Meeres erzählt. Es handele sich infolgedessen um eine erotisch freudvolle, einvernehmliche Szene, so Talerico. Zit.n. Danielle Talerico, in: Ebenda 2005, S. 161.

Der Kunstkritiker Gerard Haggerty äußert zu Teraokas künstlerischer Intention: „The aura of Edo’s past dignifies the artist’s protest, and delays the explosive shock which accompanies his broad parody.“⁵⁴⁵ Interessant ist, dass Haggerty von einer Verzögerung der Rezeption und einer mit ihr einhergehenden breiten parodistischen Wirkung spricht – ein erster Hinweis auf eine rezeptionelle Distanz durch die Ironisierung in Teraokas Werken. Teraoka als „adept parodist“⁵⁴⁶ verwendet eine Strategie des parodistischen Zitierens bekannter Vorlagen beziehungsweise der ironischen Verfremdung in der Tradition der Appropriation Art. Seine Werke beziehen sich auf kunstgeschichtliche Vorbilder, entwickeln sich aber zu eigenständigen ästhetischen und inhaltlichen Variationen, die relevante zeitgenössische Themen reflektieren und kommentieren. Frank Wunsch definiert die künstlerische Parodie im Allgemeinen als eine verspottende, verzerrende oder übertreibende Nachahmung eines bekannten Werks, die aufgrund der formalen sowie inhaltlichen Diskrepanz zwischen dem Original und der Nachbildung einen komischen Effekt erzielen kann.⁵⁴⁷ Für einen parodistischen Effekt ist jedoch wiederum das Wissen um das Original und den Kontext erforderlich, um die intendierte Aussage begreifen zu können. Fehlen diese Erkenntnisse, so wird die Botschaft nicht verstanden – ähnlich wie bei der Ironie, in der Gegenteiliges zu einer These dargestellt wird. Die Wirkung einer Parodie kann satirisch-kritisch, humoristisch oder ironisch distanzierend sein, in allen Fällen jedoch ist sie indirekt als „Zeigen‘ statt ‚Sagen“⁵⁴⁸ zu verstehen. Sie erfolgt somit verzögert, da sie durch die Strategien der Übertreibung, Verzerrung oder Verspottung die vordergründige Botschaft verschleiert.

Insbesondere Teraokas Arbeiten seit Mitte der 1990er-Jahre können als kritisch interpretiert werden, sie beziehen sich inhaltlich auf eine Vielzahl gesellschaftlicher, kultureller, sozialer und politischer Themen. Die späteren Werke wenden sich von dem linienhaft-flächigen, ornamentalen Stil der ‚fließenden Welt‘ ab, hin zu einer ‚neuen Welt‘ – der Welt der Inquisitionen, Infernos und chaotischen Zustände, die bereits in den Titeln angedeutet wird: Werke wie *Virtual Inquisition – Tower of Babel* (2000-2003) oder *US Inquisition/The Pope of Thong* (2003) (Abb. 22 und 23). Sie

⁵⁴⁵ Zit. n. Gerard Haggerty, in: Munroe 1996, S. 35.

⁵⁴⁶ Zit. n. Richard Marshall, in: Whitney Museum of American Art 1979, Vorwort o. S.

⁵⁴⁷ Wunsch 1999, S. 11.

⁵⁴⁸ Ebenda, S. 260.

weisen einen deutlich bewegten Duktus auf, ein malerisches und düsteres Chiaroscuro im Stil der alten europäischen Welt, teils überzogen mit einem gemalten Krakelee, welches Altersspuren vortäuscht. Das Großformat *Virtual Inquisition – Tower of Babel* beispielsweise ist eine komplexe, theatrale Bildergeschichte, begleitet von verschiedensten Zitaten aus Kunst, Kultur und Politik, die sich von rechts nach links auf der Leinwand entwickelt – wie auch japanische Schriftrollen und Mangas von rechts nach links gelesen werden. Stilistisch allerdings inspirierten Teraoka hier stärker europäische Malereien der Gotik, des Barock und der Renaissance, als die Ästhetik der Farb- und Holzschnitte Japans. Hieronymus Boschs⁵⁴⁹ groteske Triptychen wie *Der Garten der Lüste* (um 1500), in dem sexuelle Anspielungen und Wollust der Menschheit angedeutet sind, werden in der Literatur als Inspiration für Teraoka bemüht, um den rätselhaften, sexuellen Charakter seiner Werke zu erklären.⁵⁵⁰ Formal sowie inhaltlich jedoch zitiert *Virtual Inquisition – Tower of Babel* eher andere kunsthistorische und mediale Vorlagen. Teraokas babylonische Bildergeschichte wirkt überladen, episodenhaft, ohne Anfang und Ende, auf den ersten Blick ist die komplexe, narrative Struktur der zeitgenössischen Inquisition nicht zu verstehen. Masami Teraoka verwendet den Begriff Inquisition jedoch nicht, um auf mittelalterliche Gerichtspraktiken des klerikalen Strafprozesses zu verweisen, sondern vielmehr, um seine Kritik als Metapher an der zeitgenössischen Welt zu untermauern.⁵⁵¹

Der Bildaufbau seiner virtuellen Inquisition folgt keiner eindeutigen Stringenz, die Szenen und Protagonisten sind ohne logische Perspektive in das Bildfeld gesetzt, wodurch formal sowie inhaltlich eine Desorientierung bei den Rezipienten erwirkt wird. Teraoka hilft jedoch beim Dekodieren seines Werks, indem er die wichtigsten Figuren des absurden Rollenspiels vergrößert und mehrmals ins Bild setzt. Die Wiederholung von Figuren, ein aus der Satire und dem Comic bekanntes Element der Vereinfachung, ermöglicht ein schnelleres Erkennen der dargestellten Personen sowie Situationen. Teraoka benötigte drei Jahre für die Fertigstellung seines Werks, während der er aktuelle Ereignisse aus Medien, Politik und Gesellschaft mit einbezog: Eleanor Heartney sieht Verweise auf Skandale der Zeit und deren mediale

⁵⁴⁹ Hieronymus Bosch, niederländischer Künstler der Renaissance, * um 1450 in 's-Hertogenbosch; 1516, † ebenda.

⁵⁵⁰ So zum Beispiel Hoffmann 2006, S. 197f; Heartney 2006, S. 813.

⁵⁵¹ Heartney 2006, S. 165.

Ausschlachtung, wie beispielsweise den außerehelichen Eklat um die United States Air Force Leutnantin Kelly Flinn im Jahr 1997 sowie die Affäre zwischen dem ehemaligen amerikanischen Präsidenten Bill Clinton und der Praktikantin Monica Lewinsky im Jahr 1998, die karikaturhaft an der „media inquisition“⁵⁵² beteiligt seien. Rechts im Bild ist eine nackte, verletzte Frau in Rückenansicht in der Ikonografie des Märtyrers Sebastian dargestellt, ihre Hände mit Insignien der Presse wie Kabel und Mikrofon auf den Rücken gefesselt, welche laut Heartney auf den Fall Flinn deuten. Andres Serrano⁵⁵³ beispielsweise zeigte in seiner Fotografie *Heaven and Hell* von 1984 ebenfalls die körperlichen Qualen und das Leiden einer Frau, die blutüberströmt an den gefesselten Händen aufgehängt ist, das Gesicht unkenntlich. In Serranos Fotografie dreht sich der rot bemäntelte Kardinal – vielleicht der Täter – unbeeindruckt von der gepeinigten Frau weg. Im Gegensatz zu dem historischen Vorbild des christlichen Märtyrers Sebastian, der in traditionellen Darstellungen prominent in Szene gesetzt und nach seiner Peinigung als Heiliger verehrt wurde, liefert Teraokas weiblicher ‚Sebastian‘ in Rückenansicht weder eine direkte, bildimmanente Würdigung, noch eine konkrete Identifikation der dargestellten Person. In der Mitte von Teraokas Bild *Virtual Inquisition – Tower of Babel* wird die Verwandlung von Flinn zu Lewinsky gezeigt, erkennbar an dem blauen Kleid, welches sich die Dargestellte – nur noch mit Body und Strapsen bekleidet – vom Körper gerissen hat und in der Hand hält.⁵⁵⁴ Die Szene beäugen Kleriker und Inquisitoren, die sich hinter und neben den zwei miniaturhaften Türmen zu Babel aufhalten. Einer der Kleriker, so zum Beispiel der Mann in blauem Umhang, der schräg rechts hinter der glatzköpfigen Frau in der Mitte abgebildet ist, greifen nach kleinen weiblichen Figuren, die im Bild verteilt sind. Weitere nackte Frauen sowie bekleidete Kleriker bevölkern in einem wilden, lasterhaften Treiben die verkleinerten Türme zu Babel – ein kritischer Kommentar zu moralischen Fehlbarkeiten und Missbrauchsvorfällen innerhalb der Kirche. Die Babylonischen Sprachverwirrungen des Alten Testaments, die dem kulturhistorischen Symbol des Turmbau zu Babel anhaften, können ferner als Verweis auf die soziokulturellen

⁵⁵² Heartney 2006, S. 167.

⁵⁵³ Andres Serrano, amerikanischer Fotograf und Künstler, * 1950 in New York.

⁵⁵⁴ Das blaue Kleid von Monica Lewinsky wurde zum Symbol und Beweisstück der Affäre mit Clinton. Spiegel Online 2001.

„Sprachverwirrungen“⁵⁵⁵ – die Sprachlosigkeit und die Schwierigkeit, über sexualisierte Gewalttätigkeit zu sprechen – interpretiert werden.

Am linken Bildrand ist erneut die große Figur der Lewinsky mit Barrett und verrutschtem blauem Kleid abgebildet, umarmt und bedrängt von einem auf groteske Weise lüstern dargestellten Mann. Er wird in einem Moment der Privatheit gezeigt und durch die heruntergelassene Hose der Lächerlichkeit preisgegeben. Der Mann ähnelt dem ehemaligen US-Präsidenten Clinton. Eine Figur in der linken unteren Ecke trägt eine weiße Robe und hält ein kleines Modell des Weißen Hauses als Attribut in der Hand. Sie erinnert an die Stifterfigur in einem mittelalterlichen Gemälde und stellt den Bezug zur Politik der USA her.⁵⁵⁶ Im Gegensatz zu einem mittelalterlichen Gemälde, welches die Frömmigkeit des Stifters und den Rechtsakt der religiösen Schenkung visuell belegen sollte, zeigt Teraokas zeitgenössisches Stifterbild das lasterhafte Treiben zwischen Vertretern von Kirche, Staat und Gesellschaft – legitimiert durch das Weiße Haus und somit die amerikanische Politik.

Ein Thema wiederholt sich in den meisten von Teraokas späteren Werken: die vermittelte Doktrin von Keuschheit und Abstinenz im Kontrast zu Vorfällen sexueller Missbrauchsskandale innerhalb der Kirchengemeinde. Teraoka erzielt auf formale sowie inhaltliche Weise mehrdeutige Kommentare zu sexuellen Übergriffen durch Kirchenvertreter. Formal deutet Teraoka eine traditionelle Darstellungsweise an, indem er seine Bildmotive in Kirchenräume setzt oder die Gemälde mit einem Krakelee überzieht, das Altersspuren und Authentizität vorgibt. Diese Art der Darstellung, die sich auf den Stil der Alten Meister bezieht, kann für die Rezipienten unzeitgemäß wirken, folglich eine erste Distanz zu der komplexen, vielschichtigen Bildergeschichte erzielen. Teraokas Gemälde der Inquisitionen, wie beispielsweise *Virtual Inquisition/Tower of Babel* oder *US Inquisition/The Pope of Thong* dienen ihm als Möglichkeit, Kritik an zeitgenössischen Sachverhalten zu formulieren. Seine Infernos aus Zitaten der Gegenwart verweisen auf Fehler in der Politik und auf Vorfälle des Vergehens innerhalb der katholischen Kirche. Er verbindet religiöse Symbole mit Versatzstücken des Banalen, wodurch er eine ästhetische Dekonstruktion der kunsthistorischen Vorbilder erzielt und in Folge eine fragwürdige

⁵⁵⁵ Zit. n. Sándor Ferenczi, in: Wohlatz 2011, S. 53.

⁵⁵⁶ Heartney 2001, S. 95f.

Wechselwirkung entsteht: Die Kirchenvertreter und ihre Fehlbarkeiten werden bloßgestellt und banalisiert, sexuelle Übergriffe in Politik und Medien auf die Ebene des Sakralen erhoben. Teraoka selbst kommentiert seine Infernos: "I try to focus on current issues articulated on a metaphorical level rather than recreating a mere copy of reality. Each narrative creates a fantastical aesthetic world where human folly and dilemma are expressed in such a way that the beauty and ugliness of human activity and psyche thrive in a complex pictorial recipe."⁵⁵⁷

Teraoka zitiert, übertreibt und verfremdet Werke des Barock und der Renaissance. Als weiteres Beispiel für eine stilistische Vorlage kann auf Girolamo da Cremonas⁵⁵⁸ Gemälde *Salvator Mundi and Saints* hingewiesen werden. In einer Serie von 15 Zeichnungen der *Confessional Studies* (1994) kopierte Teraoka das italienische Renaissancebild und veränderte es fortlaufend von Zeichnung zu Zeichnung: In seinen skizzenhaften Nachbildungen ersetzt der Tod Jesus, welcher der sexualisierten, nackten Jungfrau in Strapsen und Pumps zwischen die Beine greift. Die Geste des Segnens entfällt, stattdessen werden christliche Attribute wie das Kreuz und die Schlange ergänzt, sowie weltliche Gegenstände hinzugefügt, die als Sinnbilder für Gewalt, Alltäglichkeit und Sexualität stehen: Messer, Banane und Dildo (Abb. 24 und 25). Die christliche ikonografische Darstellung des Heilands wird auf übertriebene Weise karikiert, ins Gewalttätige und Sexuelle transformiert. Es handelt sich nicht mehr um den omnipotenten ‚Retter der Welt‘, sondern vielmehr um die Figur eines ins Lächerliche gezogenen Täters, ein ironischer Verweis also auf kirchliche und männliche Fehlbarkeiten, die tagtäglich stattfinden können. Auch hier ist das Wissen um den – in diesem Fall kunsthistorischen – Kontext sinnvoll, um die intendierten Anspielungen in den Zeichnungen vollends zu verstehen.

„The Christian art canon is full of works in which the seductions of the physical world are overtly condemned at the same time that they are invoked by loving representations of voluptuous Virgins, lustful sinners, physically tormented martyrs, and enraptured mystics.“⁵⁵⁹ Heartneys Aussage bezieht sich auf die scheinheilige Einstellung der Kirche gegenüber Körperlichkeit und Sexualität sowie vorgeblich

⁵⁵⁷ Zit. n. Masami Teraoka in seinem Webauftritt: http://www.masamiteraoka.com/recent_work.html (15.11.2012).

⁵⁵⁸ Girolamo da Cremona, italienischer Künstler der Renaissance, * um 1451; † 1483.

⁵⁵⁹ Eleanor Heartney verweist beispielsweise auf Gian Lorenzo Berninis orgastische Darstellung der heiligen Teresa. Heartney 2006, S. 162.

moralisch christlicher Andachtsbilder, die oft weniger zur Kontemplation, als zur ästhetischen Wahrnehmung nackter Frauenkörper dienten. Teraokas ‚Andachtsbilder‘ der *Confessional Studies* stellen diese Ambiguität christlicher, mittelalterlicher Gemälde in Frage und können einen kritischen Diskurs der zeitgenössischen ‚Bildandacht‘ anstoßen.

Teraokas spätere Werke lösen sich immer weiter von der Methode, einen kunsthistorischen Stil zu zitieren beziehungsweise zu verfremden, und formulieren noch deutlicher eigenständige inhaltliche Anklagen gegenüber dem Missbrauch von Vertretern der Kirche. Das Wort ‚confessional‘ im Titel *Confessional Series/Priest and Woman with a Knife* (1997) besitzt im Englischen mehrere Bedeutungen und meint einerseits die Zugehörigkeit zu einer Religionsgemeinschaft und andererseits in seiner Übersetzung ‚Beichtstuhl‘, ‚Beichtgeheimnis‘, ‚Bekenntnis‘ – womit bereits im Titel die moralische Ambivalenz der Kirche angedeutet wird (Abb. 26). Das Werk zeigt eine Frau in Unterwäsche und Strapse in Rückenansicht, die von einem Priester, in Talar und mit heruntergelassener Unterhose, bedrängt wird. Dieser greift der halbnackten Frau zwischen die Beine, küsst ihre Brüste und umarmt die Frau – ein Kreuz in der Hand haltend. Die Frau scheint regungslos dazustehen, ihre rechte Hand hält ein Messer und ist hinter ihrem Rücken verborgen. Insbesondere die Frau wird durch eine helle Körperfarbe und Konturierung von dem umgebenen dunklen Kirchenraum hervorgehoben. Offene Kondome und ein menschliches Skelett in der rechten unteren Ecke verstärken den Eindruck von Sexualität in Verschränkung mit Gewalt. Es lassen sich noch einige wenige Bezüge zu altmeisterlichen Wandgemälden erkennen, wie beispielsweise der Verweis auf den Kirchenraum sowie das Krakelee, also das ursprünglich altersbedingte Netz aus Rissen und Sprüngen in der Ölfarbe. In *Confessional Series/Priest and Woman with a Knife* erinnern die gemalten Oberflächenrisse jedoch weniger an farbbedingte Altersspuren der Malerei. Die rote Farbigkeit weckt vielmehr Assoziationen an Kratzer, Blut und Gewalt: der weibliche Körper, der in der Darstellung formal von außen und inhaltlich durch den Übergriff des Priesters angegriffen wird. Das Problem kritischer Vorwürfe, die Parodie sei in ästhetischer Hinsicht unoriginell, derb oder ästhetisierend beziehungsweise moralisch zu keiner Nachahmung

berechtigt,⁵⁶⁰ trifft nicht auf Teraokas Werke zu, da seine Werke vor allem eigene inhaltliche Aussagen generieren, als allein kunsthistorische Vorlagen zu kopieren. Teraokas Strategie der künstlerischen Aneignung kunsthistorischer Vorbilder kann als Auseinandersetzung mit der Tradition sowie der Gegenwart der Kunst verstanden werden, um durch die resultierende Parodie zu einer Distanzierung von den Inhalten zu gelangen. Das parodistische Kunstwerk kann irritieren und ermöglicht keinen reinen Kunstgenuss, sondern unterwandert und beunruhigt: „Indem sie [die parodistische Komik] verunsichert und verfremdet, verändert sie die Sehgewohnheiten und Beurteilungsnormen des Rezipienten, zwingt ihn in eine kritische Distanz zur parodierten Vorlage und erschwert dadurch deren zukünftige Rezeption“⁵⁶¹ äußert Wunsch und verweist auf die Intention Teraokas; „a complex pictorial recipe“⁵⁶² in der Wahrnehmung und Bewertung von Darstellungen sexueller Übergriffe auf Frauen zu bieten. Ziel der parodistischen, vielschichtigen Werke Teraokas ist trotz der vordergründigen Unverständlichkeit letztendlich das Begreifen des Inhalts und des Kontexts. Das Publikum soll verstehen, dass einerseits das Dargestellte etwas anderes meint, als es zeigt, und dass es andererseits herausfinden soll, was eigentlich gemeint ist. Insofern ist Teraokas narrative ‚Masami-za‘-Kunst gewitzt gewählt: Die Wiederholung klassischer Stilelemente wird hier benutzt, um subversive Inhalte unter dem Deckmantel bekannter und beliebter Darstellungsweisen zu aktualisieren und zu hinterfragen. Sie dient dazu, dass die Rezipienten verstehen, dass sexuelle Übergriffe von Vertretern der Kirche nicht länger ein gesellschaftliches Tabuthema sein dürfen.

Teraoka und Williams wenden Strategien in ihren Werken an, wie beispielsweise die Persiflage oder Karikatur, um Naturalisierungseffekte in der Repräsentation zu unterlaufen mit der Absicht, sich von sexueller Gewalttätigkeit als Motiv und Inhalt zu distanzieren, tradierte Klischees und Vorstellungen infrage zu stellen, den sogenannten Ernst hinter der Ironie zu beleuchten. Beide Kunstschaaffende möchten in ihren Werken durch parodistische, ironische Elemente ernsthafte Botschaften vermitteln und nehmen eine kritische Haltung zu dem gesellschaftlichen, politischen

⁵⁶⁰ Wunsch 1999, S. 255f.

⁵⁶¹ Ebenda, S. 257.

⁵⁶² Zit. n. Masami Teraoka in seinem Webauftritt: http://www.masamiteraoka.com/recent_work.html (15.11.2012).

und sozialen Kontext sexueller Gewalt ein: Williams durch stilistische Einfachheit und Teraoka durch den Rückgriff auf kunsthistorische Bildelemente und Darstellungsweisen. Beide künstlerische Strategien dienen dazu, die Inhalte weder banal noch altbekannt erscheinen zu lassen; oder mit den Worten des russischen Philosophen und Literaturkritikers Mikhail Bakhtin ausgedrückt: „It is gay, triumphant, and at the same time mocking, deriding. It asserts and denies, it buries and revives.“⁵⁶³ Das ernste, schockierende, schmerzhafteste Thema sexualisierter Gewalt wird auf ironisch-karikierende Weise entfremdet und demontiert. Nicht alle Rezipienten mögen bei der Wahrnehmung der Werke lauthals lachen können, das ist auch nicht die Intention, aber sie dürfen sich aufgrund der Distanz ein Stück weit von negativen Gefühlen entlastet fühlen, sodass eine Verdrängung des unangenehmen Themas unmöglich ist und im besten Fall eine bewusste Auseinandersetzung erfolgen kann.

3. ‚The Private is Political‘: Künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum

3.1 Der öffentliche Raum als Ort der Vermittlung

Kunst im öffentlichen Raum oder die sogenannte Public Art umfasst eine Vielzahl an Werken verschiedener Epochen und Stile an frei zugänglichen, öffentlichen Orten einer Stadt – an einer Straße, in einem Park, auf einem Platz.⁵⁶⁴ Richard Serra sprach sich im Jahr 1985 noch für die Notwendigkeit der ‚Site-Specificity‘ und eine Kunst aus, die für einen physischen Ausstellungsort geschaffen wird: „To remove the work is to destroy the work“⁵⁶⁵. Die zeitgenössische Public Art entwickelte sich aus der Kunst im öffentlichen Raum ab dem 19. Jahrhundert und hat zur Intention, viele unterschiedliche Menschen zu erreichen und deren aktive Wahrnehmung herauszufordern.⁵⁶⁶ Künstler der Gegenwart wollen mit ihren Werken, Installationen und Interaktionen den öffentlichen Raum jedoch weder nur ästhetisch bespielen noch im Sinne eines herkömmlichen Denkmals an historische Ereignisse oder bedeutende Persönlichkeiten erinnern, sondern vielmehr die breite Öffentlichkeit einbeziehen,

⁵⁶³ Zit. n. Mikhail Bakhtin, in: Heartney 2006, S. 174.

⁵⁶⁴ Für einen umfassenden Überblick von Werken im öffentlichen Raum ab den 1960er-Jahren und zur Theorie der Kunstprojekte im öffentlichen, nicht institutionellen und sozialen Raum siehe zum Beispiel Büttner 1997 oder Möntmann 2002.

⁵⁶⁵ Zit. n. Richard Serra anlässlich des Prozesses um die Relokalisierung seines Werks *Titled Arc* (1981) in New York, in: Möntmann 2002, S. 44.

⁵⁶⁶ Ebenda, S. 39f.

auch außerhalb der klassischen Museums- und Galerieräume. Mary Jane Jacob betont, dass zeitgenössische Kunstprojekte in erster Linie nicht so sehr für öffentliche Orte konzipiert sind, sondern um relevante Themen anzusprechen: „It is not art for public spaces but art addressing public issues.“⁵⁶⁷ Die Künstlerin Judith Siegmund merkt an, dass die Wirkung von Kunst im öffentlichen Raum nicht planbar ist und dennoch immer mehr Kunstschaaffende neben dem klassischen kommerziellen Kunstmarkt derartige lebensnahe Kunstprojekte anstreben, um einen sozialen Nutzen, also eine Auswirkung auf die Gesellschaft, gegebenenfalls auch nur temporär, zu erzielen. „Das Projekt ist eine Aufforderung und zugleich die Realisierung eines Modells, einer Form, wie aus Ohnmacht Macht werden könnte“⁵⁶⁸, so Siegmund zu Aktionen, die sich öffentlich mit gesellschaftlichen Themen beschäftigen. Insbesondere der Gegenstand sexualisierter Gewalttätigkeit in seiner künstlerischen Medialisierung bedarf einer reflektierten Auseinandersetzung, um gegen die beschriebenen Klischees vorzugehen. Da Kunst nicht mit der Realität gleichgesetzt werden kann, dürfen interventionistische Kunstkonzepte nicht mit sozialer oder politischer Arbeit verwechselt werden – was aber nicht heißen soll, dass Künstler, die derartige gesellschaftsrelevante Themen behandeln, nicht zu einer aktiven Beschäftigung mit der Thematik beitragen können. Hanno Rauterberg umschreibt diese Schwierigkeit der Beurteilung von interventionistischer Kunst in seiner Publikation *Und das ist Kunst!?!* mit dem Verweis auf Kunstschaaffende als „Streetworker in Sachen Ästhetik“⁵⁶⁹. Bereits zuvor bei Abigail Lane, die Parkbesucher in ihre künstlerische Aktion einbezog, stellte sich die Frage nach der Wirkung von Kunst im öffentlichen Raum und die von der Künstlerin angestrebte Erweiterung des Rezipientenkreises. Lise Bjørne Linnert hingegen verwies mit ihrem internationalen Kunstprojekt auf das traditionelle Denk- beziehungsweise Mahnmal, ohne jedoch im öffentlichen Raum auszustellen. Dies ist möglicherweise eine bewusste Taktik der Künstlerin, um der von Robert Musil beschriebenen Problematik des Übersehens öffentlicher Kunstdenkmäler zu begegnen.⁵⁷⁰ Projekte im öffentlichen Kontext und deren Bewertung bewegen sich oftmals zwischen den Polen ‚künstlerisch-wertvoll‘ und ‚sozial-relevant‘. Die Konsequenz, dass öffentliche Kunst

⁵⁶⁷ Jacob 1995, S. 54.

⁵⁶⁸ Siegmund 2010, S. 130.

⁵⁶⁹ Rauterberg 2007, S. 53.

⁵⁷⁰ Jochmann 2001, S. 43ff.

keine Beachtung findet, wird von den Kunstschaffenden versucht zu umgehen: Eine aktive Beteiligung der Rezipienten soll eine sozialitäts- und identitätsstiftende Wirkung hervorbringen.⁵⁷¹

Diese schwierige Gratwanderung in der zeitgenössischen Kunst, weder ästhetisch noch kognitiv vollends zu überzeugen, kann möglicherweise durch eine dritte, ergänzende Strategie überwunden werden: das Verstehen durch Gebrauchen, um zu überzeugen. Stephan Schmidt-Wulffen schlägt „das Verstehen durch Gebrauchen“⁵⁷² als einen möglichen Weg der Public Art vor, um Klischees in der Kunstrezeption zu verhindern. Seine Idee, dass die Kunst in einem bestimmten Maße von und in der Öffentlichkeit verwendet werden kann, impliziert, dass die Rezeption über die Grenzen des physischen Raums hinausgeht und folglich neue Raumbegriffe erforderlich macht, die im Realen, Virtuellen und Imaginativen verortet sind. Wie zuvor erwähnt bezeichnet Christopher Balme diese neue, zeitgenössische und temporäre Raumanschauung als den ‚Ort der Rezeption‘, um zu einer erweiterten, interaktiven Kontextualisierung des sozialen Raumes zu gelangen, welcher subjektive und körperliche Erfahrungen der teilhabenden und teilnehmenden Rezipienten einbezieht.⁵⁷³

Die für die vorliegende Arbeit ausgewählten Künstlerinnen und Künstler verfolgen jedoch eine performative und kontextabhängige, aber von einem konkreten und institutionellen Raum unabhängige Auffassung ihrer Public Art. Werner Fenz, der Institutsleiter für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark, bezeichnet „Kunst als aufklärerisches Erkenntnismoment“⁵⁷⁴ und meint damit Projekte, die im sozialen Raum stattfinden und relevante gesellschaftliche Angelegenheiten reflektieren. Anhand von zwei öffentlichen Vorhaben soll einer möglichen Teilnahme und Teilhabe der Rezipienten zu Aktionen, die sexualisierte Gewalt reflektieren, nachgegangen werden. Beim ersten künstlerischen Beispiel geht es um das relativ junge Genre der Knitting Art. Es wurde ausgewählt, da Aktivitäten wie Nähen, Stricken, Häkeln und Sticken einerseits als klassisch weiblich und häuslich konnotierte Tätigkeiten gelten und andererseits von zeitgenössischen Kunstschaffenden verwendet werden, weil sie Klischees um die handwerkliche Häuslichkeit sowie sexualisierte Gewalt als

⁵⁷¹ Seitz 2009, S. 182.

⁵⁷² Schmidt-Wulffen 1989.

⁵⁷³ Balme 2010, S. 48.

⁵⁷⁴ Zit. n. Werner Fenz, in: Büttner 1997, S. 162.

vermeintlich privates Thema aushebeln möchten. Die Künstlergruppe *Radikales Nähkränzchen* bezieht sich auf die Handarbeit als Medium und Beschäftigung, um subversive Botschaften über sexuelle Gewalt im heimischen Kontext zu generieren – ein Thema, das immer noch mit sozialen Tabus belegt ist. Beim zweiten Beispiel zu der Strategie ‚Verstehen durch Gebrauchen‘ geht es um Peggy Diggs’ *The Domestic Violence Milkcarton Project*, das im Supermarkt stattfindet und von dort in den privaten Bereich gelangt. Diggs geht durch die Umkehrung von Orten, Räumen und Produkten den Begriffen Publikum, Öffentlichkeit, Häuslichkeit auf den Grund und behandelt die Fragen nach öffentlichen Rezeptionsmodi sowie einem möglichen sozialen Handlungsraum.

Die beiden künstlerischen Projekte werden demzufolge vorgestellt, weil sie die private Angelegenheit sexualisierter Gewalttätigkeit im häuslichen Zusammenhang thematisieren und in die Öffentlichkeit bringen. Die Verbindung von öffentlich wirksamer Aktion und privaten Tätigkeiten oder Gegenständen zielt auf das politische Statement „The Private is Political“⁵⁷⁵ ab, der Politisierung der Privatsphäre, welches insbesondere seit der zweiten Frauenbewegung der 1970er Jahre Verbreitung fand und Ausgangspunkt (feministischer) Kunst zum Gegenstand sexualisierter, häuslicher Gewalt wurde. Darüber hinaus beziehen sich das *Radikale Nähkränzchen* sowie Peggy Diggs auf die zuvor erwähnte Strategie von Schmidt-Wulffen, in der durch das aktive Gebrauchen und Benutzen der Gegenstände ein Verstehen bei den Rezipienten evoziert werden kann.

3.1.1 Zeitgenössische Näharbeiten: Die Implementierung des Privaten in den öffentlichen Raum

„Every tool is a weapon, if you know how to use it.“⁵⁷⁶

Sticken, Nähen und Häkeln galten im westlichen Verständnis lange Zeit als klassisch weibliche Handarbeit – traditionell von Mädchen und Frauen zu Hause ausgeführt, gesellschaftlich sowie ökonomisch erwartet –, um Kleidungsgegenstände und andere Produkte für die Familie zu fertigen, zu reparieren und zu schmücken oder auch um

⁵⁷⁵ Lenz 2008b, S. 861.

⁵⁷⁶ Zit. n. *Radikales Nähkränzchen* 2006.

die eigene Aussteuer zu sticken.⁵⁷⁷ Diese Handarbeiten stehen sinnbildlich für den weiblichen Fleiß und den selbstlosen, öffentlich meist nicht wahrgenommenen Einsatz der eigenen Arbeitskraft für andere.⁵⁷⁸

Als historische Vorläuferinnen der heutigen ‚Crafting-Bewegung‘, die mithilfe textiler Handarbeit sozialpolitisch agieren, können bereits die revolutionären ‚Tricoteuses‘ der Französischen Revolution gesehen werden. Gegen das damalige Recht für Frauen, an öffentlichen Versammlungen und Demonstrationen teilnehmen zu dürfen, traten die sogenannten „Craftistas“⁵⁷⁹, Frauen aus dem Berufsstand der Strickerei, mit ihrem Strickzeug auf dem jakobinischen Konvent auf, um gegen die französische Terrorherrschaft (1793/94) zu politisieren.⁵⁸⁰ In der Moderne, Ende des 19. Jahrhunderts, entdeckten die Frauen das textile Selbermachen von Mode und Accessoires in Kombination mit inhaltlichen Aussagen für sich selbst. Das individuelle Stricken wurde zum erklärten Trend, der zu der Ästhetisierung der öffentlichen Lebens- und Alltagswelt in Abkehr der industriellen Massenproduktion beitrug und eine spezifische Kultur hervorbrachte – „die Performanz des Weiblichen“⁵⁸¹, wie Elke Gaugele dies bezeichnet. Der Slogan ‚Do It Yourself‘ (DIY) erschien zum ersten Mal im Jahr 1912 in der amerikanischen Zeitschrift *Suburban Life*, die zum sozial sowie politisch motivierten Selbermachen aufrief. Die DIY-Spannbreite reicht heute noch vom Hobby- und Heimwerken über institutionalisierte Ausstellungen⁵⁸² bis hin zu subversiven ‚Guerilla Knitting‘-Bewegungen der Gegenwart. Eine Vielzahl an StickerInnen und StrickerInnen treten seit der Moderne in Erscheinung, welche die selbst produzierten Objekte in Internetforen oder an Orten

⁵⁷⁷ Weitere Mechanismen und Funktionen zum Selbstzweck von weiblicher Handarbeit waren unter anderem: ‚Stricken als sinnvolle Nebenbeschäftigung‘, ‚Stricken aus Fürsorge‘, ‚Stricken als Ausdruck gern gesehener Häuslichkeit‘ oder ‚Stricken zur Disziplinierung‘. Greiner 2002, S. 116ff.

⁵⁷⁸ Verena Kuni schreibt über die traditionelle Hausarbeitsökonomie mit dem Ziel und Zweck, traditionelle (weibliche) Rollen in Familie und Gesellschaft einzuüben. Kuni 2008, S. 170f. Es muss jedoch betont werden, dass bis zur Industrialisierung in Westeuropa textile Handwerke zum Broterwerb ausschließlich von Männern ausgeführt wurden, und in arabischen Ländern das Nähen immer noch als ‚Männertätigkeit‘ gilt.

⁵⁷⁹ Critical Crafting Circle 2011.

⁵⁸⁰ Gaugele 2011b, S. 17f.

⁵⁸¹ Gaugele 2011a, S. 12.

⁵⁸² Es existieren einige aktuelle Ausstellungen, die selbstgemachte Objekte thematisieren, unter anderem die Gruppenausstellung der IG Bildende Kunst Wien, *D.I.Y. Wir machen es uns selbst*, 10.05.–08.07.2007; Museum Bellerive Zürich, *Neue Masche*, 29.04.–24.07.2011; Museum für Kommunikation Frankfurt, *Do It Yourself: Die Mitmach-Revolution*, 25.08.2011–19.02.2012. Ferner entstand in den vergangenen 20 Jahren eine Vielzahl an Handarbeitszirkeln, Do-it-yourself-Gruppen, Kursen, Foren und Blogs in sozialen Netzwerken. Die Grenzen zwischen einem trendigen Lifestyle, der Abgrenzung von Konsum und Kommerz oder einem politischem Aktionismus sind fließend.

der Öffentlichkeit zum Kauf anbieten – die Präsenz im öffentlichen Raum also, die mit den Codes weiblicher Produktion und Hausarbeit verknüpft ist.

Ziel der zeitgenössischen Bewegungen ist aber entgegen des ursprünglichen Begriffs des DIY vielmehr ein ‚Do-it-together‘ – eine aktivistische, sprichwörtliche ‚Vernetzen‘ und gemeinsames Sichtbarmachen im öffentlichen Raum. Insbesondere Künstlerinnen beziehen sich auf die jeher als weiblich konnotierte und von der Kunsttheorie abgewertete Tätigkeit der Handarbeit, um in einer zeitgemäßen Umsetzung, dem sogenannten Radical Crafting, Guerilla Knitting oder der Strick Graffiti⁵⁸³, Neuinterpretationen über die „Semiotik der Handarbeit“⁵⁸⁴ zu reflektieren und eine ‚Kunst des Handelns‘ zu entwickeln. Auch wenn es einige männliche Künstler gibt, die mit textilen Stoffen arbeiten⁵⁸⁵, sind Künstlerinnen in der deutlichen Überzahl. Im Einzelnen muss beurteilt werden, ob traditionelle Wahrnehmungsmuster aufgebrochen werden können oder ob die ‚Strickerinnen‘ mit ihrer Wahl von Nadel und Faden tradierten Erwartungen bewusst oder unbewusst begegnen. Rosemarie Trockel beispielsweise gehört zu den bekanntesten Künstlerinnen, die auf einem anspruchsvollen künstlerischen Niveau arbeiten, und sie ist eben „keine plump-feministische Strickliese, sondern eine scharfe Beobachterin“,⁵⁸⁶ so die Journalistin Maria Benning.

Auch die Innsbrucker Gruppe *Radikales Nähkränzchen* beobachtet kulturelle Gegebenheiten und wendet sich mit ihren subversiven Strickereien gegen sexualisierte Gewalttaten im privaten Raum. Auf künstlerische Weise wollen die Künstlerinnen des Kollektivs verunsichern, die häusliche Alltagskultur durch textile

⁵⁸³ Die Bezeichnung Strick Graffiti ist eine treffende Bezeichnung, da das Wort ‚Strick‘ auf das Weibliche, ‚Graffiti‘ hingegen auf eine Ausdrucksform verweist, die einer männlich dominierten Szene zugeschrieben wird und somit eine rein weibliche Konnotation des Titels entfällt. Darüber hinaus wird deutlich, dass die Handarbeit im öffentlichen Raum stattfindet und nicht isoliert im ‚trauten Heim‘. Das englische Wort ‚craft‘ für Handwerk impliziert einerseits eine historische, handwerkliche Fertigkeit, andererseits eine zukunftsorientierte Bewegung, die progressiv und politisch wirkt, um Neues zu schaffen. Turney 2009, S. 202.

⁵⁸⁴ Mit dem Spruch ‚Semiotik der Hausarbeit‘ soll auf Martha Roslers feministische Video Performance *Semiotics of the Kitchen* (1975) hingewiesen werden, die in ihrer Arbeit den Alltag von Frauen anhand von Küchenutensilien von A bis Z beschreibt. Die von der Künstlerin verwendeten Küchengegenstände sind teils nicht nutzbar, teils gefährlich und hinterfragen die traditionelle Rolle der Frau am Herd. Die ‚Semiotik der Hausarbeit‘ bezieht sich ebenfalls auf das künstlerische Ziel, die Bedeutung der Näherei und Stickerei mit subversiven Inhalten zu verbinden.

⁵⁸⁵ Verena Kuni macht darauf aufmerksam, dass mit der Wende zum 21. Jahrhundert immer mehr Männer Handarbeiten wie Stricken und Sticken künstlerisch für sich entdeckt haben; so zum Beispiel Kai Niebuhr, Klaus Erich Dietl oder Jochen Flinzer. Kuni 2008, S. 176.

⁵⁸⁶ Rosemarie Trockel gilt als eine der ersten deutschen Künstlerinnen, die Wolle und Stricknadel einsetzen. Zit. n. Maria Benning, in: Ebenda, S. 174.

Markierungen ins Bewusstsein der Öffentlichkeit rücken, die Grenze zwischen öffentlich und privat überschreiten im Sinne der Devise „privacy is policy“⁵⁸⁷. Im Jahr 2005 schlossen sich die vier Österreicherinnen Christine Pavlic, Carina Pröll, Nora Wimmer und Barbara Maldona-Jäger zusammen, um durch das Sticken mit unterschiedlichen Assoziationen zu spielen: weiblicher Fleiß und dessen öffentlich-gesellschaftliche Unsichtbarkeit, Dekor und Ästhetisierung der bestickten Objekte. In Abgrenzung zu anderen sogenannten Crafting Circles, Knit-Ins oder Stitch-n-Bitch-Gruppen geht es ihnen einerseits um die Methode und Aktivität des Stickens und Nähens als Feld sozialer, politischer oder kultureller Partizipation, und andererseits um Botschaften und Inhalte, die in ihrer spezifischen medialen Ausdrucksform irritieren sollen.⁵⁸⁸ „Wir sticken Fakten“⁵⁸⁹, so äußert sich das *Radikale Nähkränzchen* zu seinem Ausstellungsprojekt *home sweet home*⁵⁹⁰, welches 2006 unter den Viaduktbögen in Innsbruck stattfand und Tatsachen, Klischees und assoziative Ideen zum Thema sexueller, häuslicher Gewalttätigkeit gegenüber Frauen einer breiten Öffentlichkeit zur Verfügung stellte.⁵⁹¹ Die Künstlerinnen setzten in ihrem Projekt *home sweet home* die Techniken Stricken, Häkeln und Sticken ein, um stereotype Kommunikationsformen des Weiblichen aufzubrechen und das Zuhause als vermeintlicher Ort der Sicherheit in seiner inszenierten Überaffirmation zu hinterfragen. Der gläserne Ausstellungsraum für *home sweet home* mitten im Zentrum Innsbrucks war nur durch Glasschiebewände nach außen hin abgetrennt. Das inszenierte Wohnzimmer, das sinnbildliche ‚home sweet home‘ wurde von den Künstlerinnen sichtbar im öffentlichen Raum positioniert und machte das Heim als potenziellen Tatort sexueller Gewalt transparent und öffentlich erkennbar. Die Türen in dem Ausstellungsraum fehlten und waren durch die offenen Schiebewände ersetzt, um somit die Grenzen zwischen innen und außen aufzuheben, das Eintreten für die Besucher zu erleichtern. Gemütliche Sessel luden Passanten ein, in dem nachempfundenen Wohnraum zu verweilen, sich untereinander zu vernetzen und – ganz nach Schmidt-Wulffens

⁵⁸⁷ Zit. n. den Künstlerinnen von *Radikales Nähkränzchen*, in: Freudenschuß 2006.

⁵⁸⁸ Zobl 2011, S. 240f.

⁵⁸⁹ Zit. n. den Künstlerinnen von *Radikales Nähkränzchen*, in: Freudenschuß 2006.

⁵⁹⁰ Die Wendung ‚home sweet home‘ meint das sichere, beschauliche Zuhause und ist unter anderem geläufig seit dem gleichnamigen amerikanischen Stummfilm von 1914 von D. W. Griffith, ferner kommt sie bei einer Single der US-amerikanischen Band Mötley Crüe von 1985 vor oder in dem zeitgenössischen Werbespruch eines schwedischen Möbelherstellers.

⁵⁹¹ Zobl 2011, S. 239f.

Strategie – die Gegenstände zu berühren, zu benutzen (Abb. 27). Als Ergänzung zu dem inszenierten Innenraum Wohnzimmer bespielte die Künstlergruppe auch den öffentlichen Raum der Umgebung. Christine Pavlic beispielsweise bestickte Parkbänke *stitch by stitch* mit dem Slogan ‚home sweet home‘ – einer bekannten Wendung, mit dem die Idylle des Heims gemeint ist. Hier jedoch wird sie durch den kraftaufwendigen und gewalttätigen Akt des Durchbohrens der hölzernen Bank konterkariert (Abb. 28). Die Bank wird aufgrund der künstlerischen Bearbeitung in das Spannungsfeld von Ästhetisierung und Versehrung gesetzt. Die Verwendung des vertrauten Materials Garn und der Akt des Stickens im öffentlichen Raum stellt eine Verbindung zwischen dem weiblichen Körper und dem Zuhause, das als Schutzraum gelten soll, aber auch ein Ort der Bedrohung und Gewalt sein kann. Das Heim gilt als ein kulturhistorischer Ort des Schutzes und des Rückzugs; das Bett und das Haus können jedoch insbesondere für Frauen oftmals Momente der Leid- und Schmerzerfahrung darstellen. Orte des Alltags, wie beispielsweise das eheliche Bett, werden durch das *Radikale Nähkränzchen* infrage gestellt, die Künstlerinnen verschieben die Grenze zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, regen somit einen künstlerischen Lernprozess zu neuen Orten der Wahrnehmung an: Zuerst irritiert, ob dies ein privater Versammlungsort, ein Verkaufs- oder ein öffentlicher Ausstellungsraum ist, betraten neugierige Passanten den Raum, um dann festzustellen, dass es sich um einen Ort der Kritik und Auseinandersetzung handelt. Bestickte Einrichtungsgegenstände wie Kissen, Bilderrahmen oder Schärpen verstärkten formal eine gemütliche Wohnzimmeratmosphäre. Die Inhalte der Stickereien verwiesen jedoch auf Realitäten rund um das Thema sexualisierter, häuslicher Gewalt – so zum Beispiel, dass es wirklich Nein bedeutet und nicht Ja, wenn eine Frau ablehnt, oder dass eine von drei Frauen sexuelle Gewalt in ihrem Leben erfährt (Abb. 29). Eine Fotografie, die im Raum ausgestellt war, zeigt eine junge Frau, die mit einer Schärpe gekürt ist – der gestickte Text liest jedoch nicht die Auszeichnung zu einer Schönheitswahl oder dergleichen, sondern das Wortspiel ‚Miss handelt‘. Neben der Fotografie hing die reale Schärpe und konnte von jedem Passanten selbst umgehängt werden.

Die Vertrautheit mit den verwendeten stofflichen Materialien wird gebrochen, indem die Künstlerinnen direkte Zitate und Sprüche auf die Alltagsobjekte brachten, sie lassen Bilderrahmen und Kissen für sich sprechen. Die Besucher sollen die trügerische, anfängliche Gemütlichkeit des ‚home sweet home‘ durch die subversiven

Andeutungen auf das Thema sexualisierter Gewalttätigkeit im häuslichen Kontext hinterfragen – der Haussegen, der sprichwörtlich schief hängen kann.

Die formale Einfachheit der bestickten Objekte wird von den Künstlerinnen mit inhaltlicher Subtilität kombiniert, das Werk mit der Stickschrift ‚destroy‘ beispielsweise nimmt Bezug darauf, dass bereits kleine, alltägliche Übergriffe das Vertrauen in den Partner schwächen und Beziehungen nachhaltig schaden können: Der ovale, barock anmutende, vergoldete Bilderrahmen des Werks *Destroy* präsentiert einen roséfarbene Blümchenstoff, dessen lieblicher Eindruck durch den textuellen Verweis auf Gewalt und Gewaltbereitschaft ‚zerstört‘ und aufgehoben wird. Die Vorstellung, dass mit solchen Worten bestickte Objekte in den privaten Bereich als Dekor Einzug halten, ist kaum vorstellbar und macht die Rückkehr der Gegenstände in den häuslichen Kontext unmöglich. Die Wahl des Blumenmusters erinnert an das Gedicht *Heidenröslein*, verfasst um 1770, von Johann Wolfgang von Goethe. Er schrieb in seinem Gedicht über eine Rose, die von einem jungen Mann ‚gebrochen‘ wurde, woraufhin sie ihn stach.⁵⁹² Eine mögliche Interpretation erkennt hier eine verschlüsselte Thematisierung einer Vergewaltigung, die Überwältigung eines unschuldigen Mädchens gegen ihren Willen, und keine Dichtkunst über die Liebe oder die Natur.⁵⁹³ In Goethes Gedicht wird die sexuelle Gewalt gegenüber dem Mädchen folglich metaphorisch verherrlicht und in eine Geschichte der Verführung eingebettet. Das Stechen des Rösleins kann als Rache oder Gegenwehr gedeutet werden und steht in Analogie zu dem zuvor zitierten aktivistischen Spruch des Künstlerinnenkollektivs: „Every tool is a weapon, if you know how to use it.“⁵⁹⁴

⁵⁹² „[...] Knabe sprach: ‚Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!‘
Röslein sprach: ‚Ich steche dich,
Dass du ewig denkst an mich,
Und ich will's nicht leiden.‘
[...] Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und Ach,
Musst es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.“ Dane 2005, S. 152ff.

⁵⁹³ Ebenda, S 152.

⁵⁹⁴ Zit. n. *Radikales Nähkränzchen* 2006.

Ähnlich wie *Radikales Nähkränzchen* arbeitet auch die rumänische Künstlerin Andrea Dezsö⁵⁹⁵ mit der Idee, ein textiles Objekt handwerklicher Herstellung aus dem häuslichen Bereich mit einem tabuisierten Thema zu verbinden und soll deshalb als Vergleich gegenübergestellt werden. Für die Ausstellung *Pricked: Extreme Embroidery*⁵⁹⁶ fertigte Dezsö 48 kleinformatische Stickmustertücher an, wie sie in ihrer Heimat als Dekor für die eigenen vier Wände beliebt waren und auch heute noch verbreitet sind.⁵⁹⁷ Früher dienten derartige Sticktücher in Kreuzsticktechnik zum Erlernen des Stickens sowie zur Überlieferung traditioneller Familienweisheiten sowie individueller Bildmotive. Die zeitgenössischen Tücher versah die Künstlerin ebenfalls in traditioneller Manier mit Weisheiten ihrer Mutter, *Lessons From My Mother* (2006), so der Werkstitel. Die gestickten Texte reichen von gut gemeinten „mother-knows-best“-⁵⁹⁸Alltagsratschlägen für den Haushalt von Müttern an ihre Töchter bis hin zu Vorurteilen über Sexualität und Gewalt, beispielsweise dass ‚Frauenbeine so stark seien – kein Mann könne sie öffnen, wenn die Frau es nicht will‘. In Kombination mit gestickten, skizzenhaft wirkenden Bebilderungen greift die Künstlerin die tradierten Familiensprüche auf, um das ursprünglich häusliche Medium in den öffentlichen Kunstkontext zu bringen – mit der Intention die vermeintliche Harmlosigkeit des traditionellen, familiären Volksglaubens zu kritisieren und die Sprachlosigkeit derartiger Klischees als solche zu entlarven und zu überwinden.

Wie bereits bei der Geschichte zu den französischen Strickweibern der Französischen Revolution angedeutet, ist weibliche Handarbeit als öffentlich medialisierte Provokation kein neues Phänomen und war so schon in ähnlicher Form in der griechischen Mythologie bekannt. Eine von dem Dichter Sophokles geschriebene, zum Teil verlorene Tragödie beispielsweise erzählt von der griechischen Prinzessin Philomela, die von dem Ehemann ihrer Schwester Procne, König Tereus, vergewaltigt wurde. Um sie zum Schweigen zu bringen und damit zu verhindern, dass seine Tat aufgedeckt wurde, schnitt Tereus Philomela die Zunge ab

⁵⁹⁵ Andrea Dezsö, rumänische Künstlerin, lebt und arbeitet in Budapest und New York.

⁵⁹⁶ Museum of Arts and Design, New York, 08.11.2007–09.03.2008. Die Ausstellung *Pricked: Extreme Embroidery* ist der zweite Teil der Ausstellungsreihe zu textilen Materialien und Handarbeit in der Kunst. Die erste Ausstellung zum Thema hieß *Radical Lace & Subversive Knitting*, 25.01.–17.06.2007, ebenda.

⁵⁹⁷ Stickbilder *Lessons From My Mother* von Andrea Dezsö siehe auf: http://www.andreadezso.com/DRAWING_embroidered.html (03.02.2013).

⁵⁹⁸ Quinn 2008, S. 65.

und ließ sie so verstummt in einem Verlies inhaftieren. Die Aufdeckung seiner Tat der Vergewaltigung und Verstümmelung war gleich in doppelter Hinsicht nicht möglich: einerseits weil das Opfer nicht darüber sprechen konnte, andererseits weil es in einem Kerker weggesperrt wurde. Die Überlieferung besagt jedoch, dass die stumme Philomela ihren eigenen Weg fand, um sich der Öffentlichkeit mitzuteilen. Sie berichtete ihrer Schwester von dem sexuellen Übergriff, indem sie das Geschehen als Szene in einen Teppich webte.⁵⁹⁹ Der frühromantische Schriftsteller Karl Philipp Moritz erzählt die Geschichte eindrücklich: „Als Philomele ihrer Zunge beraubt war webte sie die Geschichte ihrer Leiden in ein Gewand, und schickte es ihrer Schwester, welches es auseinander hüllend, mit furchtbarem Stillschweigen, die gräßliche Erzählung las. Die stummen Charaktere sprachen lauter als Töne [...]“⁶⁰⁰ Betont muss werden, dass bis in die frühe Neuzeit der Akt des Rausschneidens der Zunge als Strafe für ein sprachliches Vergehen eines Täters galt (z.B. bei Meineid oder Gotteslästerung), und nicht gegen das Opfer einer körperlichen Gewalttat gerichtet war.⁶⁰¹ „The voice of the shuttle“⁶⁰² bezeichnet Geoffrey Hartman hingegen die metaphorische Kraft der Weberei und konzentriert sich auf die Medialisierung und Verbreitung der Geschichte. Der Webstuhl ist somit nicht nur Gegenstand häuslicher Handarbeit sondern wurde im Fall von Philomela zur ‚Waffe‘ des weiblichen Körpers und der weiblichen Stimme. Die antike Erzählung von Philomela zeigt, dass das Scheitern der Stimme dazu führen kann, andere Wege der Kommunikation zu nutzen, oder wie es Patricia Klindienst formuliert: „We celebrate Philomela weaving, the woman artist who in recovering her own voice uncovers not only its power, but its potential to transform revenge (violence) into resistance (peace).“⁶⁰³

⁵⁹⁹ „Dark in that darkness, and he shut her in there,
pale, trembling, fearing everything, and asking ‚where was her sister?‘ And he told her then
what he was going to do, and straightway did it,
raped her, a virgin all alone, and calling
for her father, for her sister, but most often
for the great gods. In vain. [...]”
She had a loom to work with, and with purple
on a white background, wove her story in,
her story in and out, and when it was finished,
gave it to one old woman, with signs and gestures
to take it to the queen, so it was taken,
unrolled and understood.“ Zit. n. Ovid, Metarmorphosen, in: Klindienst 1991, S. 37f.

⁶⁰⁰ Zit. n. Karl Philipp Moritz, in: Krüger-Fürhoff 2001, S. 134.

⁶⁰¹ Ebenda, S. 134.

⁶⁰² Zit. n. Geoffrey Hartman, in: Klindienst 1991, S. 35.

⁶⁰³ Ebenda, S. 55.

Überträgt man diesen historischen Mythos auf die zeitgenössischen subversiven Stickarbeiten, so wird deutlich, dass die bestickten und dadurch verfremdeten Alltagsobjekte auf die Präsenz von weiblicher Körperlichkeit verweisen und dass somit die menschliche Produktion und Nutzung der Handarbeitsmaterialien mit dem physischen Körper korrelieren.⁶⁰⁴ Gestrickte und bestickte Objekte deuten nämlich nicht nur auf die Geschichte weiblicher Handarbeit und einhergehender, gesellschaftlicher Rollenerwartungen hin, sondern sind in ihrer Gegenüberstellung von Verdecken und Enthüllen ein direkter Verweis auf den Körper: Der Faden ist Anfang und Ende menschlicher Kleidung, welche den Körper bekleidet und schmückt. Stickereien veredeln banale Alltagsgegenstände wie beispielsweise Stoffe, Tücher, Accessoires und präsentieren nach außen eine ganzheitliche Oberfläche – während die Rückseite meistens die Technik und den Prozess der Herstellung verbirgt. Joanne Turney schreibt über die Kultur des Strickens: „In this respect, a clear correlation between textile interiors and exteriors and the conscious and unconscious self is evidenced – the public display of the ‘perfect’ self and the concealed, chaotic and imperfect interior“.⁶⁰⁵ Die Kunst der Handarbeit besitzt folglich eine Wechselbeziehung zu dem Innen und Außen des weiblichen Körpers; ein Hinweis auf Gewalt gegenüber Frauen, die allzu oft ebenfalls nach außen hin nicht sichtbar ist, verborgen in den eigenen vier Wänden stattfindet und nicht immer physische, aber jedoch psychische Spuren hinterlässt. Ziel der Künstlerinnen von *Radikales Nähkränzchen* ist allerdings, in Abkehr der stillen, unsichtbaren Heimarbeit neue Inhalte nach außen zu vermitteln und die vordergründige Harmlosigkeit des Mediums zu hinterfragen. Das zuvor postulierte Nutzen der Kunstgegenstände, um deren Botschaft zu verstehen, erfolgt bei den Stickarbeiten sowohl durch die Kunstschaffenden als auch durch die Rezipienten: Für die Künstlerinnen, indem sie sich das tradierte Medium der Handarbeit benutzen, dieses bewusst auf ungewohnte Art präsentieren, um buchstäblich eine konkrete Veränderung zu bewirken; Für die Rezipienten, indem das Sitzen auf einer bestickten Parkbank für sie zur abstrakten, gesellschaftspolitischen Erkenntnis und zur Aufklärung über Fakten sexualisierter Gewalttätigkeit werden kann. Für alle Beteiligten geht es darum, den sprichwörtlichen Faden nicht zu verlieren – oder

⁶⁰⁴ Scarry 1992, S. 363.

⁶⁰⁵ Turney 2009, S. 108.

genau andersherum formuliert: „Denken heißt, den Faden verlieren“⁶⁰⁶, was soviel bedeutet, wie vermeintliche Sicherheiten des Alltags fallen zu lassen, in Frage zu stellen.

3.1.2 Die Distribution künstlerisch formulierter Aufklärung in den privaten Alltag

„When You Argue At Home, Does It Always Get Out of Hand?“⁶⁰⁷

Ab den 1970er-Jahren entwickelte sich vermehrt die künstlerische Tendenz, verfremdete Alltagsgegenstände für die Vermittlung gesellschaftsrelevanter Botschaften öffentlich einzusetzen, um Handlung, Austausch und Reflexion zu evozieren.⁶⁰⁸ Der Event- und Konsumcharakter derartiger Projekte, die in der Öffentlichkeit stattfanden, sollte eine Vielzahl von unterschiedlichen sozialen Gruppen erreichen. Das Ziel dieser Kunstaktionen war neben dem Ausdruck künstlerischer Identität insbesondere die Formulierung einer Kritik an einem gesellschaftlichen Missstand, um so möglicherweise eine Veränderung des Zustands zu bewirken. Die Künstlerin Suzanne Lacy⁶⁰⁹ zum Beispiel bespielte in den 1970- und 1980er-Jahren den öffentlichen Raum Amerikas und nannte als eine der Ersten ihre Aktionen ‚New Genre Public Art‘, da sie nicht nur die „locations of sociation“⁶¹⁰, sondern ebenso den interaktiven Prozess zwischen Kunstschaffenden und Rezipienten als Teil des Werks berücksichtigt.⁶¹¹ Ihr Projekt *Three Weeks in May* (1977), welches an öffentlichen Orten in Los Angeles stattfand, bestand aus zwei Teilen: Im ersten, aufklärerisch-anklagenden Teil stempelte sie täglich für drei Wochen das Wort ‚RAPE‘ in roten Buchstaben auf einen 7 Meter langen, topografischen Stadtplan von Los Angeles an die Stellen, an denen laut des L.A. Police Departements in diesem Zeitraum eine gemeldete Vergewaltigung geschah, um visuell darauf aufmerksam zu machen, wie viele sexuelle Übergriffe sich tagtäglich ereigneten. Neben jedem Abdruck, der eine gemeldete Vergewaltigung dokumentierte, stempelte die Künstlerin neun weitere ‚RAPE‘-Aufdrücke auf die Karte,

⁶⁰⁶ Zit. n. Hannah Arendt, in: Strunk 2011, S. 97.

⁶⁰⁷ Slogan von Peggy Diggs' *The Domestic Violence Milk Carton Project*, 1992, New York/New Jersey.

⁶⁰⁸ Seitz 2009, S. 191.

⁶⁰⁹ Suzanne Lacy, amerikanische Künstlerin, * 1945 in Wasco.

⁶¹⁰ Miles 1997, S. 164.

⁶¹¹ Mehr zu Suzanne Lacys Werk auf ihrer Homepage: <http://www.suzannelacy.com> (08.09.2013).

um annähernd auf die Vielzahl unaufgeklärter und nicht gemeldeter Übergriffe zu verweisen. Nach den drei Wochen waren 90 Vergewaltigungen und insgesamt 900 Stempelspuren auf der Karte sichtbar. Im zweiten, aufklärerisch-präventiven Teil brachte sie einen zweiten, identischen Stadtplan neben dem ersten an und listete sämtliche Namen, Telefonnummern und Adressen von Beratungsstellen für Vergewaltigungsopfer der Gegenden auf, damit Rezipienten und Betroffene erfahren, wo sie sich Rat und Informationen zum Thema beschaffen konnten. „She designed the project to be a simultaneous juxtaposition of art and non-art activities within an extended time frame, taking place within the context of popular culture,”⁶¹² äußert Sharon Irish zu Suzanne Lacys künstlerischer Intention, Kunst und ‘Nicht-Kunst’, beziehungsweise Kunst und gesellschaftliche Themen zu verbinden.

Die amerikanische Künstlerin Peggy Diggs, deren öffentlich wirksames Projekt *The Domestic Violence Milkcarton Project* im Folgenden vorgestellt werden soll, greift auf diese Entwicklungen der 1970- und 1980er-Jahre zurück und bezieht sich ähnlich zu Lacy auf wichtige Angelegenheiten innerhalb der Gesellschaft, indem sie alltägliche Objekte der urbanen Welt verfremdet und mit subtilen Botschaften auflädt. Einige Jahre vor Lacys Projekt *Three Weeks in May*, begann sie mit ihrem *The Domestic Violence Metro Poster Project* (1992), während sie sich im Rahmen eines Studienaufenthalts in Caracas in Venezuela befand. Nach zahlreichen Gesprächen mit Anwohnern vor Ort kristallisierte sich die Thematik der häuslichen Gewalt gegenüber Frauen als zentrales Anliegen heraus, welches weder von der Gesellschaft noch von der Politik ausreichend beachtet wird. Diggs entwarf ein Plakat für die städtische U-Bahn in den markanten Farben Rot, Schwarz, Weiß. Auf dem roten Hintergrund sind zwei weiße, flächig dargestellte Hände abgebildet, deren Konturen eine zupackende und eine abwehrende Handgestik zeigen. Der aufgedruckte Text prangert (sexuelle) Gewalt gegenüber Frauen an und liest: „Ninguna mujer debe permitir: Ser golpeada; ser maltratada con insultos; ser discriminada salarial y laboralmente; ser convertida en objeto de comercialización sexual; ser obligada a tener relaciones sexuales“ (Abb. 30).⁶¹³ Diese Plakate, die formal an die bekannte, eingängliche Logokultur und Werbeästhetik der Zeit

⁶¹² Irish 2010, S. 62f.

⁶¹³ Übersetzung des Zitats: „Keine Frau sollte erlauben: geschlagen zu werden; mit Beleidigungen diskriminiert; finanziell ausgebeutet; als sexuelles Objekt gesehen; zum Sex gezwungen zu werden.“

angelehnt sind, wurden in der U-Bahn und in anderen öffentlichen Verkehrsmitteln von Caracas angebracht. Diggs nutzte somit die öffentlichen Verkehrswege der Stadt, um eine breite Rezeption zu ermöglichen und zugleich neue, irritierende Formen der Kommunikation auszubilden.⁶¹⁴

Inspiziert von der südamerikanischen Kultur und der Struktur einer latent präsenten patriarchalen Gewaltbereitschaft wollte Diggs ähnliche Strukturen in ihrer Heimat aufspüren und initiierte im selben Jahr ein äquivalentes Projekt in New York, um auf dieselben existenten Missstände dort hinzuweisen. Nachdem sie Therapeuten, Psychologen und Opfer nach ihren Erfahrungen und Erlebnissen interviewt hatte, wollte die Künstlerin aufgrund ihrer daraus gewonnenen Erkenntnisse ein öffentliches, allen zugängliches Projekt durchführen. Es sollte unter dem Titel *The Domestic Violence Milkcarton Project* über die Grenzen der klassischen, elitären Kunstwelt hinaus eine Vielzahl von Menschen erreichen, die entweder selbst Erfahrungen mit (sexueller) Gewalttätigkeit gemacht haben oder über eine andere Person mit dem Thema in Berührung gekommen waren. Die Künstlerin griff in Konsequenz auf ein triviales und weitverbreitetes Produkt des Alltags zurück: die Milchpackung. Milch ist ein Grundlebensmittel, das überall erhältlich ist. Die Verpackung weist eine spezifische Gestaltungsform mit hohem Widererkennungswert auf und wird von realen sowie potenziellen Opfern sexualisierter Gewalt täglich gekauft: Ehefrauen, Müttern, Töchtern, Hausfrauen, Partnerinnen. Opfer häuslicher Gewalt hatten Diggs in den Interviews auf die Frage, an welchen Orten ihres Alltags sie sich sicher fühlen, berichtet, dass der Supermarkt der einzige Ort ist, an den sie meist allein gehen können und so eine kurze Zeit ihrem Alltag entfliehen konnten. Sexuelle Übergriffe im heimischen Schlafzimmer sei neben der körperlichen Gewaltandrohung und -ausübung die häufigsten gewalttätigen Handlungen, so viele Opfer.⁶¹⁵ Eine Frau, die von ihrem Ehemann jahrelang misshandelt worden war und sie für sich keinen Ausweg aus ihrer Situation sah, lieferte Diggs die entscheidende Idee für *The Domestic Violence Milkcarton Project*: „I didn't know there was a way out. I thought this was it, forever. So there ought to be work done on bread wrappers or milk

⁶¹⁴ Daniel Buren, Krzysztof Wodiczko, Barbara Kruger oder Les Levine arbeiteten bereits in den 1970er- und 1980er-Jahren mit der Intervention und Veränderung von Plakatwänden im öffentlichen Raum. Büttner 1997, S. 206.

⁶¹⁵ Slesin 1992.

cartons or cigarette packs; those are the things that most everyone buys on a regular basis.“⁶¹⁶

Die Milchverpackung als „prototypische[s] Vehikel“⁶¹⁷ des Alltäglichen wurde in Folge von Diggs in vier verschiedenen Entwürfen so gestaltet, dass das Thema der sexuellen Übergriffe im häuslichen Kontext grafisch formuliert und ergänzt von der Telefonnummer der *National Domestic Violence Hotline* für kaufinteressierte Kundinnen und Kunden erkennbar war: „If you or someone you know is a victim of domestic violence, call 1-800-333-SAFE“ (Abb. 31). Nach langer Suche erklärte sich als einziger Hersteller das Molkereiunternehmen Tuscan Dairy in New Jersey bereit, den subtilsten der vier Entwürfe für sein Produkt zu verwenden (Abb. 32).⁶¹⁸ Auf drei Seiten der Milchpackung waren wie gewohnt die Informationen zu dem Produkt sowie Nährstoffangaben aufgedruckt, allein die vierte Seite zeigte die Silhouette einer stilisierten, abwehrenden Hand mit dem Slogan „When You Argue at Home, Does it Always Get Out of Hand?“. Es ist nicht eindeutig erkennbar, ob sich die Botschaft an Opfer richtet oder auch an Täter, die direkt gefragt werden, ob sie zuschlagen, wenn es Streit zu Hause gibt. Folglich sind sowohl Frauen wie Männer, Opfer wie Täter Zielgruppe des Projekts von Peggy Diggs. Durch diese anonyme Ansprache konnte sich jede und jeder angesprochen fühlen. Die modifizierten Milchpackungen wurden zwei Wochen lang im Januar 1992 in einer Auflage von 1,5 Millionen Stück in New York und New Jersey in Supermärkten verteilt.

Der Supermarkt als Ort, der Alltäglichkeit vorgibt, und das Produkt Milch, das für Gesundheit, Genuss und Familie steht, wurden zum Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung mit dem Thema sexueller Gewalt sowie zum direkten Hinweis auf den Tatort. Diggs' künstlerische Strategie bewegt sich zwischen den Polen Privatheit und Öffentlichkeit: Ihr Projekt begann mit persönlichen, privaten Gesprächen mit Opfern über ihre Erlebnisse, führte dann weiter in den öffentlichen Raum Supermarkt, um schlussendlich wieder zurück zu der künstlerischen Idee zu gelangen, um dort womöglich Reaktion, Aufklärung und Veränderung zu erzielen: die private Häuslichkeit. Patricia Phillips spricht diesbezüglich von „the domestication

⁶¹⁶ Zit. n. Ann. M. (anonyme Teilnehmerin des Interviews mit Peggy Diggs), in: Kruse 1993, S. 53.

⁶¹⁷ Phillips 1995, S. 292.

⁶¹⁸ Tuscan Dairy hatte bereits einige Jahre zuvor das Thema Obdachlosigkeit auf seinen Milchverpackungen dargestellt und positionierte sich somit als soziales Unternehmen, welches bereit ist, gesellschaftsrelevante Themen auf ihren Produkten und durch ihre Produkte anzusprechen. Ebenda, S. 293.

and the institutionalization of activist art“⁶¹⁹. In Bezug auf Diggs' Projekt meint diese Aussage die Rückführung des Objekts vom öffentlichen Kontext in das private Heim mit dem Ziel, dass die Milchverpackung im Kühlschrank zu Hause über den Kunstkontext hinaus einen gesellschaftlichen Anstoß und Beitrag leisten vermag.

Die äußere Gestaltung eines Produkts dient üblicherweise der Vermittlung der Qualität oder der Identifizierung einer Marke, eines Unternehmens und ist mit der Authentizität und dem Wiedererkennungswert des Produkts verbunden. Dies geschieht meist aufgrund einer strategisch-subtilen Methode, der zufolge ein Kunde unbewusst zu dem Produkt greift, welches er aus der Werbung kennt, ihn optisch anspricht und das ihm bestimmte positive Eigenschaften verspricht. Die Ästhetik der Verpackung generiert also eine Aura des Scheins, während der Inhalt häufig zum Beiwerk verkommt; der Konsum und der mit ihm verbundene Lifestyle scheinen oftmals im Vordergrund zu stehen.⁶²⁰ Das gewohnte Wahrnehmungsmuster der Konsumenten wird jedoch irritiert, sobald sie Diggs' Milchpackung in die Hand nehmen. Das Produkt, welches normalerweise für Ernährung und familiäres Wohlbefinden steht, ruft nun in seiner Modifikation Assoziationen von Gewalt, Sexualität und Bedrohung hervor. Geläufige formale sowie inhaltliche Zusammenhänge werden unterlaufen, das veränderte Produkt kehrt einerseits durch den Kauf und andererseits durch das reflektierte Auseinandersetzen der Rezipienten mit der Botschaft des Produkts zurück in den Kontext des häuslichen Alltags. Die Konsumenten werden zu Nutzern und Multiplikatoren des Objekts und der Idee dahinter.

Ähnlich zu Lacy und deren Idee der Verknüpfung von Kunst und ‚Nicht-Kunst‘ im öffentlichen Raum, erklärt Diggs ihre öffentlichen Projekte in erster Linie nicht ausdrücklich als Kunst. Dies ist womöglich auch sinnvoll, um losgelöst von der angesprochenen Diskussion, ob ihre Werke nun als Kunst oder soziale Arbeit zu verstehen sind, wirken zu können. Darüber hinaus ist das Bewusstsein, es mit Kunst zu tun zu haben, nicht zwingend erforderlich, um das gewünschte Ergebnis, die

⁶¹⁹ Phillips 1995, S. 286.

⁶²⁰ Das Magazin *Der Stern* zum Beispiel beschreibt das Produkt Mineralwasser als ‚Kultobjekt‘ und ‚Megaseiler‘, mit dessen Verpackung und einhergehenden Marketingstrategien Wasser zum profitablen Gut geworden ist. Hansen 2004.

Reflexion über ein bedeutendes Thema, zu erreichen.⁶²¹ Kunstschaaffende wie beispielsweise Annie West, die Toilettenpapier mit Ratschlägen zur Vergewaltigungsprävention bedruckte und somit die kommunikative Qualität der Public Art fördern will, gelten als künstlerisches Umfeld und Nachfolger von Diggs. Annie Wests Projekte *A Portable Guide to Rape Prevention* und *Stop Rape* (1993) sind in ihrer Idee Diggs' Aktion der Verteilung der Milchverpackungen sehr ähnlich. Beide Künstlerinnen wollen den öffentlichen Raum mit ihren umgeformten Alltagsobjekten und der impliziten Idee bespielen – über die Frage hinaus, ob sie Kunst darstellen oder nicht. West ließ Toilettenpapier mit Texten und Bildern zu sexueller Gewalt bedrucken, die in öffentlichen Toiletten New Yorks verteilt wurden, um die Besucher zu irritieren; um wörtlich ‚benutzt‘, gelesen oder als Lektüre mit nach Hause genommen zu werden.⁶²² *A Portable Guide to Rape Prevention* kam ausschließlich in Frauentoiletten, *Stop Rape* wurde nur in Männertoiletten verteilt. Im Gegensatz zu Diggs jedoch, deren Produkt Milchverpackung keine direkt ersichtliche Zielgruppe besaß und von allen Supermarktbesuchern gekauft werden konnte, zielt Wests Aktion auf konkrete Benutzerinnen und Benutzer ab. Hannah Feldman kritisiert demzufolge zu Recht an Annie Wests Projekt des bedruckten Toilettenpapiers, dass die Gefahr der Perpetuierung von Klischees zu sexueller Gewalt existiert, da durch die geschlechtsbezogenen Toilettenpapierrollen Frauen erneut in den Status des schutzlosen Opfers gedrängt werden können und Männer ausschließlich als Täter stilisiert werden.⁶²³

Welche Wirkung haben Diggs' Milchverpackungen hinterlassen, und bleibt ein langfristiger Eindruck des Aufdrucks bestehen? Hat sich das dort dargestellte Thema nachhaltig im Gedächtnis der Nutzer verankert, oder hat eine betroffene Frau eine Anregung erhalten, sich Hilfe zu suchen? Patricia Phillips stellt fest, dass die effiziente Wirksamkeit des groß angelegten Projekts Diggs' für eine relativ kurze Zeitspanne nicht beurteilt werden kann. Es ging anscheinend eine vermehrte Anzahl an Anrufen während und nach dem zweiwöchigen Projekt bei *National Domestic Violence Hotline* ein, ein tatsächlicher Effekt ließ sich jedoch nicht bestätigen. Ferner

⁶²¹ Schmidt-Wulffen erwähnt das Beispiel einer Familie, die es sich in den Kasseler Karlsauen auf einer quadratischen, steinernen Platte von Maria Nordman, die im Boden versenkt ist, bequem gemacht hatte, ohne zu wissen, dass es sich um ein Kunstwerk handelte. Schmidt-Wulffen 1989, S. 242.

⁶²² Feldman 1993, S. 24f.

⁶²³ Ebenda, S. 25.

kann davon ausgegangen werden, dass ein gewisser Teil der Käuferinnen und Käufer die Milchverpackung einfach wegwarf, weil sie die Modifikation gar nicht bemerkten oder ihr intensive Beachtung schenkten.⁶²⁴

Die umgestaltete Verpackung dient dem Nutzer zur Vermittlung einer Information und ist Träger der Gewaltprävention, ist aber kein soziales Projekt per se, sondern Diggs' künstlerische Strategie, Aufmerksamkeit zu erwecken. Abgesehen davon, dass ein real greifbares Ergebnis nicht vorliegt, markiert Diggs' Überschreiten der Grenze zwischen öffentlichem und privatem Bereich eine signifikante Wende innerhalb der Public Art. Diggs' Kunstprojekt, das nicht eindeutig lokalisierbar ist, kann einen nachhaltigeren Eindruck hinterlassen haben, als das bei öffentlichen Installationen konventioneller Art, die Institutionskritik als primäres Ziel verfolgen, der Fall ist. Das zuvor nach Schmidt-Wulffen postulierte Gebrauchen und Benutzen der Objekte kann mit James Meyers Unterscheidung zwischen ‚literal site‘ und ‚functional site‘ verdeutlicht werden: Der physische, permanente Ausstellungsort erlangt seine öffentliche Legitimation in erster Linie durch die ästhetische Qualität und die Akzeptanz durch die Rezipienten. Der funktionale Ort hingegen ermöglicht temporäre Begegnungen, die nicht an einen konkreten Ort gebunden sind.⁶²⁵ Statt eines ästhetischen Verstehens bietet der funktionale Ort – in diesem Fall der Supermarkt – Information, Aufklärung und Erkenntnis sowie eine allegorische Eigenschaft: Die öffentliche Aussage über häusliche Gewalt erfolgt auf indirekte Weise, indem die Milchpackung als ein abstraktes Zeichen im doppeltem Sinne ‚auf-genommen‘ und ‚be-griffen‘ werden kann.

3.2 Die Gabe von Alltagsobjekten: Zur Entstehung von Kunst in der Vorstellung der Rezipienten

„Alltagsobjekte zwischen Ready-made und Mythos“⁶²⁶

Im vorherigen Abschnitt wurden Kunstprojekte analysiert, die alltägliche Dinge und Tätigkeiten als Ausgangspunkt für Interventionen im öffentlichen Raum verwenden. Der taktile Umgang und das aktive ‚Nutzen‘ vertrauter Gegenstände in Verbindung mit vordergründiger Häuslichkeit soll das Bewusstsein für unterschiedliche Formen

⁶²⁴ Phillips 1995, S. 295f.

⁶²⁵ Meyer 2000, S. 24f.

⁶²⁶ Russo 2000, S. 7.

sexueller Gewalttätigkeit in privaten und öffentlichen Gegebenheiten stärken. Im folgenden Kapitel steht das Objekt selbst im Vordergrund der künstlerischen Intervention, welches als Mittler zwischen Kunstschaffenden, Rezipienten und Opfern auftritt: Alltagsgegenstände, die Eingang in künstlerische Prozesse finden. Die sogenannten Readymades sind nicht von vornherein Kunstobjekte, sondern Gebrauchsgegenstände oder Fundstücke, die durch die Art ihrer Präsentation und ihrer Verwendung, meist von ihrer eigentlichen Funktion gelöst, vom Kunstschaffenden zu Kunst mit symbolischem Wert erklärt werden. Die für die Arbeit ausgewählten Objekte stehen in der Tradition Marcel Duchamps' und seinen Readymades. Seit der ersten Erwähnung des Begriffs von Duchamp im Jahr 1913 fand seine Idee große Verbreitung: Industriell produzierte Alltagsobjekte, vom Künstler gar nicht oder nur kaum bearbeitet, werden in einen neuen künstlerischen Kontext gebracht und ausgestellt. So definiert André Breton beispielsweise den Begriff Readymade im Jahr 1934 als „Vorfabrizierte Objekte, die die Würde eines Kunstwerks erlangt haben durch die Wahl des Künstlers“.⁶²⁷ Gegenwärtig verfolgen Kunstschaffende eine Neuausrichtung sowie Aktualisierung – „Redefine Readymade“⁶²⁸ –, jedoch behalten sie die ursprüngliche Botschaft Duchamps' bei, dass die Werke erst durch die Rezipienten vervollständigt würden. Dieter Daniels äußert zu der veränderten Rezipientenkultur, die stärker beobachterabhängig geworden ist: „Der Künstler wechselt die Seite, er wird vom Schöpfer zum Betrachter, der – statt etwas Neues zu schaffen – eine neue Sichtweise für etwas schon Vorhandenes findet.“⁶²⁹

Die zeitgenössische öffentliche Kunstrezeption ist meist schwieriger und unverständlicher als im Museum, in dem die ästhetische Erfahrung im institutionellen Rahmen stattfindet. Diese vielfältigen Interpretationsprozesse, die bei Public Art auftreten können, sollen nicht als Problem, sondern vor allem als Chance und als Ziel der Projekte gedeutet werden.⁶³⁰ Die Rezipienten, die am interaktiven und produktiven Prozess der künstlerischen Wahrnehmung, am ‚Machen des Werks‘,

⁶²⁷ Zit. n. André Breton, in: Daniels 1992, S. 214.

⁶²⁸ *Redefine Readymade* war eine dreiteilige Ausstellung zur Neudefinition des Readymades in der zeitgenössischen Kunst. Kunstverein Schwerin e. V., 16.03.–18.05.2011 DER ORT; 25.05.–23.07.2011 DIE INDUSTRIE; 17.08.–20.10.2011 DAS PRODUKT.

⁶²⁹ Daniels 1992, S. 213f.

⁶³⁰ Maset 1995, S. 204f.

beteiligt sind, werden zum Teil eines unvorhersehbaren, nach Umberto Eco geforderten offenen Kunstwerks.⁶³¹

Es soll untersucht werden, in wieweit sich in zeitgenössischen öffentlichen Installationen die Grenzen zwischen Kunstschaffenden und Rezipienten verlagern. Es werden die Projekte *Narben/Scars* sowie *She LL Project* vorgestellt, bei den Originalgegenstände von Opfern sexueller Gewalttätigkeit künstlerisch eingesetzt werden; Objekte, welche die Opfer vertreten und für sich sprechen. In den 1920er Jahren wies der Soziologe Marcel Mauss nach, dass erst das Geben einer Gabe soziale Strukturen und Zusammenhalte in ursprünglichen Gesellschaften ermöglichte. In seinem Essay *Die Gabe* bemerkt er treffend, dass damals – und in der Moral der Gesellschaften wohl auch heute noch – das Erhalten eines Geschenks allerdings mit der Last der Verantwortung demjenigen gegenüber verbunden ist, der schenkt.⁶³² Mauss betont, dass die erhaltene Sache die Empfänger zu einem moralischen, verantwortungsbewussten Umgang verpflichtet, da das empfangene Objekt nach der Ansicht ursprünglicher Kulturen nicht leblos sei und eine Seele inne hätte – dass selbst wenn der Geber es abgetreten hat, es noch ein Stück von ihm in sich trage.⁶³³ Die für *Narben/Scars* und *She LL Project* abgegebenen Gegenstände besitzen dementsprechend vor allem einen Gefühlswert, und nicht so sehr einen materiellen Wert für ihre Spender, der durch die Erinnerung an bestimmte Ereignisse entstanden ist. Die Präsentation von privaten Gegenständen Betroffener in einem künstlerischen Kontext bedeutet folglich nicht nur eine ästhetische, sondern vor allem eine ethische Verantwortung gegenüber den ursprünglichen Besitzern. Der zeitgenössische Prozesskünstler Franz Erhard Walther bezeichnet dies als „Werkverantwortung“.⁶³⁴ Das Schenken als Idee der Transformation in einen künstlerischen Kontext kann womöglich dazu dienen, die Objekte durch die veränderte Funktion in neue Zusammenhänge zu stellen und von der ursprünglichen Tat zu distanzieren. Indem das Opfer dem Kunstschaffenden einen Gegenstand überlässt, der untrennbar für es mit der Tat verbunden ist und der dann in einem künstlerischen Prozess verfremdet wird, kann für das Opfer die Möglichkeit bedeuten, die Tat aufzuarbeiten und sich in einer Art rituellem Prozess von den Objekten zu lösen. Wichtig hierbei ist die

⁶³¹ Eco 1977, S. 154.

⁶³² Zit. n. Marcel Mauss, in: Tembeck 2011, S. 73.

⁶³³ Mauss 1968, S. 33.

⁶³⁴ Zit. n. Franz Erhard Walther, in: Masuch 2006, S. 112.

Tatsache, dass die Opfer sexualisierter Gewalt ihre persönlichen Gegenstände für *Narben/Scars* und *She LL Project* freiwillig und bewusst zur Verfügung stellen. In beiden Kunstprojekten wurden die Betroffenen gefragt, ob sie ein Objekt, welches mit ihren Erlebnissen verbunden ist, den Künstlern überlassen wollen. Die Geste des Schenkens aus freien Stücken verbindet beide Kunstaktionen und war ein entscheidendes Auswahlkriterium dieser zeitgenössischen Readymades.

3.2.1 Das Geschenk als Bürde. Insignien der Gewalt als Exponate einer Ausstellung

„Narben sind die körperlichen Erinnerungen an die Wunden. Narben sind Erinnerung.“⁶³⁵

Das Projekt *Narben/Scars* wurde im Herbst 2008 von dem österreichischen Künstler Franz Wassermann in Kooperation mit der Kulturvermittlerin Anita Moser sowie Gewaltschutzeinrichtungen⁶³⁶ in Innsbruck initiiert. Es bestand aus mehreren Teilen: aus einem öffentlichen Aufruf, der Zusammenarbeit mit Betroffenen und einer Installation auf dem Vorplatz des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum (Abb. 33). Der Titel des Projekts verweist auf körperliche und seelische Narben schmerzlicher Ereignisse: Verwundungen, die man als „Hautgedächtnis“⁶³⁷, so Dagmar Burkhart, von außen sieht, sowie Verletzungen, die tief im Inneren verborgen sind. Narben verschließen Wunden, können wieder aufreißen, Schmerzen verursachen, die Bewegungsfähigkeit einschränken, Stigmata sein. Unsichtbare Narben hingegen können durch visuelle und haptische Eindrücke, durch olfaktorische und akustische Ereignisse in das Gedächtnis eingeschrieben – und jederzeit reaktiviert werden.⁶³⁸

In einem öffentlichen Appell via Aushang auf regionalen Werbeflächen, Radiomitteilungen, Fernsehbeiträgen und Printmedien⁶³⁹ bat Wassermann Opfer

⁶³⁵ Streeruwitz 2011, S. 9.

⁶³⁶ Kooperationspartner des Projekts waren: Tiroler Frauenhaus für misshandelte Frauen und Kinder, Gewaltschutzzentrum Tirol, KIZ Kriseninterventionszentrum Tirol, Verein Frauen gegen VerGEWALTigung und Kinderschutzzentrum Innsbruck.

⁶³⁷ Burkhart 2011.

⁶³⁸ Ebenda, S. 6ff.

⁶³⁹ Anzeigen waren in den lokalen Tageszeitungen und im *Kunstforum International* geschaltet.

sexualisierter Gewalt⁶⁴⁰, ihm ein Objekt ihrer Wahl – freiwillig und anonym – für sein geplantes Kunstprojekt zu überlassen – einen Gegenstand, welchen die Betroffenen mit ihrem traumatischen Erlebnis in Verbindung bringen: „Ihre *Stellvertreter* werden Kunst. Durch die künstlerischer Abstraktion in Form einer Rauminstallation entsteht ein neuer Ort der Begegnung“⁶⁴¹, so seine mediale Ankündigung. Er ließ offen, welche Art von Objekten die Opfer ihm schenken sollten, ob mit den Gegenständen direkt Gewalt ausgeübt wurde oder ob diese in einem anderen emotionalen Bezug zu dem Geschehen standen. Die jeweilige Motivation hinter der Abgabe schien sehr unterschiedlicher Art gewesen zu sein: Einige Objekte wurden anonym und ohne Kommentar in der öffentlichen Sammelbox hinterlegt, anderen war ein Brief beigelegt, in dem die Betroffenen den Zusammenhang zwischen dem Gegenstand und der Tat beschrieben. Wiederum andere konnten sich nicht dauerhaft von ihren persönlichen Gegenständen trennen und wollten sie nach der Kunstinstallation wieder zurückerhalten, so wie beispielsweise die Teilnehmerin Andrea.⁶⁴² Die Therapeutin und Psychologin Margret Aull, die das Kunstprojekt betreute, erläutert die Schwierigkeit, persönliche Dinge wegzugeben folgendermaßen: einerseits, weil bei vielen Opfern das Gefühl aufkommt, sie würden sich selbst weggeben, einen wichtigen Teil von sich beseitigen, der zu ihnen und ihrer Geschichte gehört – andererseits, weil ein ambivalentes Verhältnis der Abhängigkeit und Nähe zum Täter bestehen kann, der oftmals aus der eigenen Familie oder dem Bekanntenkreis stammt.⁶⁴³ Die meisten Opfer jedoch schrieben, dass sie von dem Gegenstand und der mit ihm verbundenen Bürde der Erinnerung entlastet werden, einen Abschluss finden wollen, in dem dieser aus ihrem Umfeld verschwindet. Durch das Weggeben der Gegenstände konnte somit der rituelle Prozess des ‚Damit-

⁶⁴⁰ Der Aufruf richtete sich an Personen, die als Kinder, Jugendliche oder Erwachsene Opfer sexueller Gewalt geworden sind. Gabriele Plattner vom Tiroler Frauenhaus für misshandelte Frauen und Kinder betont, dass nach der Erfahrung ihrer Beratungstätigkeit sexuelle Gewalt gegen Frauen im familiären Kontext sehr oft mit Kindesmissbrauch einhergeht - und umgekehrt. Zit. n. Plattner, in: Wassermann/Moser 2011, S. 25.

⁶⁴¹ Wassermann 2011, S. 17.

⁶⁴² SMS-Nachricht einer Betroffenen an Franz Wassermann: „hallo franz! ich hab dir meine puppe an die tür gehängt - projekt narben. Hoff ich bekomm sie wieder u meine kindheit wird mir nicht ein 2x gestohlen...ich weiß du kannst das nixt beeinflussen. aber ich riskiers..ich hab die puppe luftdixht eingepackt-so hab ich mich gefühlt..lg u alles gute. Andrea“. Wassermann/Moser 2011, S. 155.

⁶⁴³ Eder-Jordan 2011, S. 202f.

Abschließens‘ erleichtert werden.⁶⁴⁴ Die emotional aufgeladenen Dinge einfach wegzuwerfen, war für einige Betroffene keine Möglichkeit. Andere wiederum betonten, dass sie derartige Gegenstände nicht mehr in ihrer Nähe ertragen würden.⁶⁴⁵ Der Aufruf stellte für einige Opfer eine Chance dar, sich von den Objekten zu trennen und diese in einem anderen Kontext erfahrbar zu machen. Einige Leidtragende äußerten, dass sie durch ihre Geschichte, verbunden mit dem persönlichen Gegenstand, anderen Opfern Mut zusprechen und vor sexuellen Übergriffen öffentlich warnen wollten.⁶⁴⁶

Nach Erhalt zahlreicher Objekte wurde ein Teil in einem öffentlich begehbaren Ausstellungsraum, genannt *Stille. Der Schwarze Raum*, präsentiert. Diese fensterlose Box (ca. 3m breit, 4m lang, 2,5m hoch) war von außen komplett verspiegelt. Innen war sie weiß gestrichen und mit einem ebenfalls weißen Tisch ausgestattet, auf dem die gesammelten Gegenstände wie Plüschtiere, Schuhe oder Schmusedecken ausgelegt waren (Abb. 34). Die Box in der Innsbrucker Innenstadt, vor dem Landesmuseum aber abseits des Museumsbetriebs, machte aufgrund der äußeren Verspiegelung die Umgebung zum Bestandteil des Werks und lud Interessierte ein, den Raum zu betreten, ohne vorher genau zu erfahren, was sie erwartet. Es standen geschulte Betreuer des KIZ Kriseninterventionszentrums Tirol vor der Kunstinstallation und wiesen die Passanten darauf hin, um was es in dem Kubus inhaltlich ging. Überdies händigten sie weiterführendes Informationsmaterial aus und berieten bei Interesse über gezielte Anlaufstellen. Markus Fankhauser vom KIZ betont jedoch, dass jene Mitarbeiter, die vor Ort das Ausstellungsprojekt betreuten, mehrfach mit starken Emotionen von Besuchern konfrontiert waren und dass aufgrund des fehlenden professionellen Beratungskontexts nur eine minimale Betreuung möglich war – „als erste Möglichkeit und als direkter Weg des Erreichens von KlientInnen adäquat“, so Fankhauser.⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ „Als selbst Betroffene habe ich Dir eine Puppe für das Projekt zur Verfügung gestellt. [...] Ich will mich endlich von meinem Ballast befreien und mein Leben führen.“ Auszug aus einem anonymen Brief an Franz Wassermann, in: Moser/Wassermann 2011, S. 159.

⁶⁴⁵ „Für mich ist es völlig undenkbar, solche Gegenstände bei mir zu haben. Ich habe nichts mehr aus meiner Kindheit.“ Auszug aus einem anonymen Brief an Franz Wassermann, in: Moser/Wassermann 2011, S. 75.

⁶⁴⁶ „Ich kann nicht einmal sagen, weshalb ich ihn aufbewahrt habe, aber nun weiß ich, dass dieser Ring in Ihrem Projekt aufzeigen kann, wie viele von uns das Schweigen erkaufte wurde.“ Auszug aus einem anonymen Brief an Franz Wassermann, in: Ebenda, S. 77.

⁶⁴⁷ Zit. n. Markus Fankhauser, in: Wassermann 2011, S. 33.

Sobald die Teilnehmer den zunächst dunklen Raum einzeln betreten hatten und die Tür geschlossen war, schaltete sich nach einigen Minuten das Licht der Installation ein. Klaustrophobische Gefühle und Assoziationen an eine Gefängniszelle oder einen Verhörraum entstanden womöglich beim ersten Betreten. Die Besucher konnten sich nun die verschiedenen präsentierten Gegenstände ansehen. Nach einiger Zeit verdunkelte sich der Raum automatisch, und eine Toninstallation aus assoziativen Geräuschen – schlagende Hände, zuknallende Türen, Schritte, schweres Atmen, eine unverständliche Wortkulisserie und Stille – umgab die Rezipienten. Falls die Dunkelheit, die Stille oder die Geräusche zu bedrohlich wurden, konnten sie jederzeit mit einem tragbaren Stopp-Schalter selbst entscheiden, ob sie die Geräusche beenden und das Licht wieder einschalten wollten.⁶⁴⁸

In formaler Hinsicht trat Wassermann bei dieser Aktion als Künstler zurück. Er agierte als Vermittler und Mediator, durch ihn gelangten die Gegenstände in einen öffentlich zugänglichen Ausstellungsraum und in den künstlerischen Kontext. Bei der Auswahl dieser unbearbeiteten Readymades ging es Wassermann nicht um eine persönliche Bewertung der Präsentation. Er traf die künstlerische Entscheidung einer Auswahl der Gegenstände und die Umsetzung ihrer Präsentation – wobei die Zuschreibungen von den ursprünglichen Besitzern ausgingen und eng verbunden waren mit den Erlebnissen und Erfahrungen der Opfer. Problematisch hierbei ist der Aspekt, dass Wassermann eine subjektive, künstlerische Selektion der Gegenstände vornahm und folglich einige der gespendeten Gegenstände nicht öffentlich zeigte – um, wie Tamar Tembeck schreibt, „die Bandbreite der Beiträge zu veranschaulichen.“⁶⁴⁹ Durch die Publikation *Narben/Scars*, in der er alle erhaltenen Objekte fotografisch abbildete, dokumentierte und wertschätzte er jedoch in der Fotoserie *Andachtsbilder* die persönlichen Gaben. Das Fehlen einiger Gegenstände in der öffentlichen Installation, die dem Künstler in einer Geste des Vertrauens und aus unterschiedlichen individuellen Gründen überlassen wurden, kann jedoch für deren Besitzer enttäuschend gewesen sein: Das Sinnbild ihres Leidens wurde sprichwörtlich aussortiert, war nicht ‚repräsentativ‘ genug für eine öffentliche Ausstellung und verweist auf die zuvor erwähnte Bürde einer Gabe.

⁶⁴⁸ Wassermann 2011, S. 17.

⁶⁴⁹ Tembeck 2011, S. 74.

„Auch die Hölle muß möbliert werden“⁶⁵⁰ schreibt die norwegische Schriftstellerin Linn Ullmann in ihrem Familienroman *Die Lügnerin*. Andrea Sommerauer leitet den Begriff der Hölle vom germanischen Wort ‚haljö‘ für Unterwelt her, was wiederum auf das althochdeutsche ‚hellan‘, das Verbergen, zurückgeht und somit sinnbildlich für die Tabuisierung der Höllen, also sexueller Gewalt im häuslichen Kontext, steht. Die in Wassermanns Installation präsentierten Gegenstände stammen alle aus dem vertrauten Heim, das zur privaten und realen Hölle geworden ist. Sobald die Gegenstände den Bereich des Privaten verlassen und isoliert von ihrer ursprünglichen Umgebung präsentiert werden, erfolgte eine Aufladung mit unterschiedlichen, individuellen Bedeutungen: Objekte, die fremd und zugleich befremdend, bekannt und vertraut sein können. Manchen Gegenständen waren lange Beschreibungen beigelegt, während andere keine zusätzlichen Informationen enthielten. Einige Gegenstände ließen unmittelbare Assoziationen zu: ein Gürtel, ein Holzblock oder ein Herrensuh standen sinnbildlich für die physische, männliche Dominanz und Gewalt gegenüber einem unterlegenen Opfer.⁶⁵¹ Andere Gegenstände wiederum lassen nur vage Vorstellungen zu, wie sie mit der persönlichen Erinnerung verbunden sind: das Kuscheltier als möglicher Zeuge und Trostspender, Schmuck, der vom Opfer getragen oder vom Täter geschenkt wurde, die Gipsmaske, der Glückspfennig. Einige Objekte können nicht direkt mit Taten sexualisierter Gewalttätigkeit in Verbindung gebracht werden und stellen eine Art unvermittelter Mahnmale individueller Erlebnisse dar. Im Kontext der öffentlichen Ausstellung werden die Gegenstände auf subtile Weise zu Stellvertretern und Gedächtnisspeichern sexueller Gewalt, zu verstörenden Chiffren persönlicher Leiderfahrung.

Wassermann vergleicht sie mit Andachtsbildern, welche von der religiösen auf eine soziale Ebene verschoben wurden.⁶⁵² Andachtsbilder ermöglichen einerseits eine private Meditation, andererseits evozieren sie auf rezeptionsästhetischer Ebene Anteilnahme und Identifikation mit dem Subjekt: „Das Andachtsbild wird im Kontext meiner Arbeit zum Bild einer verinnerlichten Andacht, die sich auf Themen aus dem Leben und auf das Leiden beziehungsweise die Passion von Überlebenden

⁶⁵⁰ Zit. n. Linn Ullmann, in: Sommerauer 2011, S. 215.

⁶⁵¹ Weitere Abbildungen von den Objekten in: Moser, Anita/Wassermann, Franz (Hgg.). *Narben/Scars. Kunstprojekt zu sexueller Gewalt/An Art Project on Sexual Abuse*, Innsbruck 2011.

⁶⁵² Wassermann 2011, S. 18.

bezieht“⁶⁵³, so Wassermann. Seine Andachtsbilder distanzieren sich in ihrer künstlerischen Präsentation von einer Personifizierung, Ästhetisierung oder einer potenziellen Affirmation sexueller Gewalttätigkeit. Die Präsentation der persönlichen Gegenstände, die im Innenraum einsetzende Dunkelheit und die bedrohliche Geräuschkulisse verhindern einen voyeuristischen Blick auf Einzelschicksale und fordern die Besucher aktiv heraus, sich mit der Thematik sexualisierter Gewalt im sozialen Nahraum auseinanderzusetzen. Insofern wird deutlich, dass die Dingwelten der Opfer, also materielle Gegenstände mit einer impliziten Geschichte, in der Auseinandersetzung mit sexualisierter Gewalt von anschaulicher Bedeutung sind und zu einer Sichtbarkeit der Thematik führen können.

Im Gegensatz zum Inneren der Box, in der sich Ton und Licht verschränkten, war Wassermanns *Stille. Der Schwarze Raum* schallisoliert, sodass kein Mensch außen hören konnte, was im Inneren der Box vor sich ging und umgekehrt. Der weiße, in sich geschlossene Raum verweist in seiner Form auf Meilensteine in der Kunst- und Kulturgeschichte: Wassermanns begehbare Kubus, der zwischen hell und dunkel wechselt, erinnert formal an eine Zwischenform des künstlerischen White Cubes und der Blackbox. Der Begriff ‚White Cube‘ bezieht sich auf den 1976 in London erschienenen Aufsatz *Inside the White Cube* von Brian O’Doherty, in dem er sich für einen weißen referenzlosen und abgeschlossenen Museums- und Galerieraum aussprach, der die ideale Konzentration auf die Präsentation moderner Kunst, in diesem Fall die Gegenstände der Opfer, ermöglichen sollte. Die Künstlichkeit des weißen Raumes kann folglich dazu beitragen, die Transformation der Objekte in andere Zusammenhänge für die Betrachter zu erleichtern. Die Idee der Blackbox hingegen kam Mitte der 1990er-Jahre auf, parallel zur Entwicklung der medienbasierten Kunst, da für die Wahrnehmung von Videoinstallationen dunkle, abgeschlossene und akustisch abgeriegelte Räume am besten geeignet waren.⁶⁵⁴ Darüber hinaus bezeichnet man in der Psychologie als Blackbox das Modell eines Systems zur Verarbeitung von inneren und äußeren Reizen; ein schwarzer Kasten also, in dem die Eingabe (input) sowie die Ausgabe (output) bekannt sind, nicht aber die kognitiven Prozesse, die innerhalb der Box ablaufen.⁶⁵⁵

⁶⁵³ Wassermann 2011, S. 21.

⁶⁵⁴ Himmelsbach 2004.

⁶⁵⁵ Moser 2011, S. 177.

Auch der deutsche Künstler Gregor Schneider⁶⁵⁶ bezieht sich auf die symbolische Urform des Kubus und kann in einigen Aspekten der Wahrnehmung mit Wassermanns Rauminstallation verglichen werden. Schneiders inszenierte Räume sind abstrakte Abbilder einer privaten Welt, die beim Betreten Gefühle von Leere, Angst, Desorientierung und Beklemmung evozieren können.⁶⁵⁷ Diese unbekannten, ungewohnten Orte sind eine Konzentration realer und sinnbildlicher Topografien, die sich damit beschäftigen, was im Alltag nicht wahrgenommen wird, aber in der eigenen Imagination existiert, so der Kurator Julian Heynen.⁶⁵⁸ Schneiders *Weißer Kubus* in Cadix im Jahr 2006 und sein *Schwarzer Kubus* vor der Hamburger Kunsthalle im Jahr 2007 symbolisieren möglicherweise Orte, welche die menschlichen Grundbedürfnisse nach Schutz und Geborgenheit auf reduzierte und ambivalente Weise in sich vereinen. Auch bei Wassermann werden die Besucher mit unterschiedlichen, elementaren Emotionen konfrontiert: Angst, Neugier, Mitleid, Wut, Trauer oder Hilflosigkeit. Die Ungewissheit, was einen in der Box erwartet, und das ungeahnte Einsetzen der Dunkelheit und Töne nehmen Bezug auf den psychologischen Aspekt der Blackbox, in der man nicht weiß, was vor sich geht, aber ein gewisser emotionaler ‚Output‘ erfolgt. Insbesondere wenn visuelle und auditive Reize unmittelbar zusammen wirken, kann wahrnehmungspsychologisch eine sogenannte „Orientierungsreaktion“⁶⁵⁹ entstehen, die Erregung und Alarmbereitschaft bei den Rezipienten hervorbringt.

Der öffentlich platzierte Ausstellungsraum Wassermanns besitzt ferner einen musealen Charakter im Stil des White Cubes und wird durch die Art und den Ort der Präsentation zu einem besonderen Raum erhoben, der jedoch aufgrund der äußeren Verspiegelung auf den ersten Blick nicht sichtbar ist. Der Raum changiert zwischen sichtbar und unsichtbar, erst auf den zweiten Blick wird die Ausstellungsbox erkannt, die Passanten spiegeln sich in ihrer Fläche und sind mit sich selbst und ihrer Umwelt konfrontiert. Somit gab die Box vor, ortlos und mit dem öffentlichen Raum verschmolzen zu sein – und versinnbildlicht die Thematik sexueller Gewalt auch in der äußeren Erscheinungsform: Sie war genauso ständig präsent und mitten in der

⁶⁵⁶ Gregor Schneider, deutscher Künstler und seit 2012 Professor an der Akademie der Bildenden Künste München, * 1969 in Rheydt.

⁶⁵⁷ Abbildungen hierzu siehe: Heynen, Julian/Kölle, Brigitte. Weisse Folter. Gregor Schneider. Ausst. Kat. K 21 Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 17.03–15.07.2007, Köln 2007.

⁶⁵⁸ Heynen 2007, S. 4f.

⁶⁵⁹ Hernegger 1995, S. 229f.

Gesellschaft, oft nicht wahrgenommen oder schwer zu erkennen wie der Gegenstand, auf den sie aufmerksam machen wollte. Walter Grasskamp sagt treffend in Bezug auf die Wirkung und eine mögliche Skandalwirkung öffentlicher Installationen: „Wenn Kunst den öffentlichen Raum solcherart skandalisiert, holt sie ihn allerdings überhaupt erst ins Bewusstsein vieler, die ihn ansonsten fraglos benutzen und seine ebenso rapiden wie umfassenden Veränderungen weder wahrnehmen noch zu bedenken scheinen.“⁶⁶⁰

Opfer sexueller Gewalt wurden aktiv in das Projekt miteinbezogen und bekamen die Gelegenheit, ihre Geschichten durch die Objekte zu erzählen, sich von belastenden Erfahrungen ein Stück weit lösen zu können und aus der Rolle des schweigenden Opfers hervorzutreten.⁶⁶¹ Zahlreiche Besucher der Box bedankten sich bei dem Künstler für die Thematisierung sexueller Übergriffe in dieser öffentlichen und sehr speziellen Präsentationsweise.⁶⁶² Viele Betroffene fühlten sich durch das Projekt ermutigt und sensibilisiert, äußert Karin Wachter vom Verein *Frauen gegen VerGEWALTigung* zu der Frage nach der Wirkung des Projekts. Die Psychotherapeutin betont, dass öffentliche Aktionen wie *Narben/Scars* dazu beitragen können, die Hilfs- und Unterstützungsangebote der Vereine für Kinder, Jugendliche und Frauen einem breiten Kreis der Bevölkerung bekannt zu machen.⁶⁶³ Allerdings erfolgten auch deutlich schockierte und negative Reaktionen auf *Narben/Scars*. Da das Projekt eine sensible Angelegenheit behandelt und durch die Medien angekündigt wurde, war das mediale Echo enorm groß. Schlagzeilen sprachen von einer „Ekel-Faszination“⁶⁶⁴ und warfen dem Kunstprojekt vor, die Verschleierung und das empörte Abrücken von dem gesellschaftlich bedeutsamen Thema zu fördern. Wassermann selbst meint zu seinem Projekt, dass es sich um Kunst handele – die vielleicht gesellschaftsverändernd sein kann – aber keineswegs

⁶⁶⁰ Grasskamp 1997, S. 16.

⁶⁶¹ Aull 2011, S. 106f.

⁶⁶² Exemplarische Rückmeldungen zu dem Projekt waren: „[...] Ich war, wie Du weißt, im Kubus – bei der Eröffnung. Ich muss sagen, es war schrecklich für mich, aber es tat mir auch gut. Das Ganze war wie eine Therapiesitzung. [...]“; „Lieber Herr Wassermann! Ich danke Ihnen innigst und all jenen, die sich mit diesem Thema beschäftigen. Möge Gott es allen lohnen! Leider habe ich aus dieser argen Zeit keinen persönlichen Gegenstand für Ihren Kubus, aber ich fühle mich durch diesen Brief mit allen Betroffenen sehr verbunden.“ Wassermann/Moser 2011, S. 123, S. 159.

⁶⁶³ Zit. n. Karin Wachter, in: Ebenda, S. 37.

⁶⁶⁴ Ebenda, S. 106.

um ein Sozialprojekt mit therapeutischem Anliegen.⁶⁶⁵ Darüber hinaus beschreibt Wassermann die Wirkung seiner Installation als eine Möglichkeit der künstlerischen Abstraktion: „Absolute Dunkelheit und die Geräusche produzieren bei den Teilnehmenden Bilder, die Voyeurismus und Distanzierung verunmöglichen.“⁶⁶⁶ Dies ist eine gewagte These des Künstlers. Die Gefahr einer Retraumatisierung, zu der eine direkte, lebensnahe Konfrontation führen kann, darf nicht unterschätzt werden. Es soll nicht verschwiegen werden, dass es in der Tat für Besucher der Installation, die entweder selbst Opfer sexueller Gewalt gewesen waren oder die sogar einen Gegenstand für die Ausstellung spendeten, nicht vorhersehbar war, in welche Situation sie sich begeben, welche Reaktionen nach dem Betreten der Box erfolgen. Angesichts der visuellen und akustischen Eindrücke bestand die Gefahr, dass diese persönlich Betroffenen in eine Situation gerieten, die sie eindrücklich an ihr eigenes Erlebnis erinnerte oder es sogar erneut durchleben ließ.

Eine Retraumatisierung oder sogenannte Flashbacks, das durch Schlüsselreize ausgelöste Wiedererleben entsetzlicher Ereignisse, können beispielsweise durch die Betrachtung der Gegenstände, durch die eintretende Dunkelheit in dem engen, geschlossenen Raum oder das Hören der assoziativen Geräuschkulisse entstehen. Insbesondere Töne und Geräusche wirken unbewusst nach und lösen spontan Flashbacks aus, auch lange nach der Tat. Auch wenn es die freie Entscheidung eines Opfers ist, diese Ausstellung zu besuchen, ist Wassermanns Versuch, anhand seines Kunstprojekts unter anderem Aufklärung und Aufarbeitung zu vergegenwärtigen, zweifelsfrei mutig und durchaus auch kritisch zu beurteilen. Bereits in Kapitel III.1.2.4 wurde auf die Bedeutung des Tons im Film und dessen unbewusster Wirkung auf den Rezipienten eingegangen. Musik, Lärm oder Geräusche werden beispielsweise auch als ‚saubere‘ Foltermethoden eingesetzt. Bei der ‚weißen Folter‘⁶⁶⁷, zu der auch eine kontinuierliche Beschallung gehören kann, ist die körperliche Auswirkung nicht direkt sichtbar, sie kann allerdings zu lang anhaltenden psychischen Schäden Inhaftierter führen. Der vermeintlich sichere Raum des Zuhauses kann zu einer Folterzelle werden; Folter sowie sexuelle Gewalt geschehen meist im Verborgenen. Der assoziative Begriff der weißen Folter als

⁶⁶⁵ Zit. n. Franz Wassermann, in: Seitz 2011, S. 131.

⁶⁶⁶ Wassermann 2011, S. 17.

⁶⁶⁷ Methoden der sozialen und sensorischen Deprivation wie Lärm, Kälte, Isolation, Dunkelhaft, Schlafentzug oder entwürdigende Behandlung zählen zu den sogenannten weißen Foltermethoden.

subtile Bedrohungsmaßnahme ermöglicht den Rückverweis auf den zuvor erwähnten Künstler Gregor Schneider und seine Ausstellung *Weisse Folter* im K 21 der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf im Jahr 2007. Julian Heynen erwähnt, dass Schneider insbesondere das Verborgene zu interessieren scheine – das, was unsichtbar, aber trotzdem latent präsent sei. Schneiders abstrahierte Räume, die vom alltäglichen Realraum distanziert sind, analysieren – gleichsam wie Wassermanns Box – das Gesellschaftliche, Allgemeine sowie die Bedürfnisse und Nöte der Menschen.⁶⁶⁸

Die Psychotherapeutin Margret Aull spricht in Bezug auf Wassermann von einem Entwicklungs- und Erkenntnisprozess, der bei der Begegnung mit der Innsbrucker Kunstinstallation geschieht und gleichzeitig positive wie negative Emotionen hervorbringen kann.⁶⁶⁹ Aull äußert, dass das Wahrnehmen von *Narben/Scars* ähnlich wie in einer Psychotherapie einen emotionalen Prozess der Auseinandersetzung und Verarbeitung auslösen kann: „Entdecken, Aufdecken, Provokation, Schmerz, Scham, Verunsicherung, Erkenntnis, Befreiung und Lust“⁶⁷⁰ als Momente dieses Vorgangs. „Für den psychotherapeutischen Prozess gilt das gleichermaßen.“⁶⁷¹ Ferner erwähnt die Psychiaterin Judith Lewis Herman in ihrer Publikation *Die Narben der Gewalt*, dass der Therapeut kein Ermittler der Taten sei, sondern gemeinsam mit dem Patienten eine sogenannte Rekonstruktionsarbeit leisten soll, welche die Erinnerungen des Traumas umwandelt und in die Lebensgeschichte integriert. „Seine Rolle [die des Therapeuten] ist nicht die eines Detektivs, sondern die eines vorurteilslosen, mitfühlenden Zeugen.“⁶⁷² Diese Begebenheit stellt womöglich eine Parallele zu den zeitgenössischen Kunstschaaffenden dar, die im besten Falle die Gefühle der Rezipienten nicht verletzen. Anders als im realen Leben haben die Besucher von Wassermanns Box die Möglichkeit, selbst zu entscheiden, wann sie dem ‚Kopfkino‘ ein Ende setzen möchten, indem sie jederzeit das Licht anschalten und den Raum verlassen können. Ganz allgemein jedoch gesagt ist der Vergleich mit einem psychotherapeutischen Prozess vermessen und schwierig zu beurteilen, denn

⁶⁶⁸ Heynen 2007, S. 11.

⁶⁶⁹ Aull 2011, S. 107.

⁶⁷⁰ Ebenda, S. 110.

⁶⁷¹ Ebenda, S. 110.

⁶⁷² Herman 1993, S. 255.

es ist nicht klar, welche Reaktionen bei Passanten und Opfern durch die Kunstinstallation entstehen können.

Die Qualität von Wassermanns öffentlichem Kunstprojekt liegt eher darin, dass die ausgestellten, persönlichen Gegenstände dauerhaft an traumatisch Erlebtes erinnern. Über das individuelle Schicksal hinaus kann die Ausstellung, beziehungsweise die Publikation dazu, möglicherweise zu einer Historisierung der Taten beitragen – die Chance für eine größere Objektivität des zugrundeliegenden Themas. Ferner können die in der Box erlebten Sinneswahrnehmungen und Gefühle wie Unsicherheit und Beklemmung das eigene Körpergefühl intensivieren. Das Wiedererleben traumatischer Erlebnisse kann nämlich auch als Chance der Bewältigung begriffen werden, „eine emotionale Anteilnahme und Identifikation mit dem Ort der Handlung“⁶⁷³ und den Betroffenen: Denn Erlebnisse, denen weder im psychischen noch physischen Sinne Raum gegeben wurde, und die nicht verarbeitet worden sind, können nicht vergessen und als geheilte Wunden in die alltägliche Lebensroutine integriert werden. Opfer, die großem Schmerz und Leid ausgesetzt waren, berichten immer wieder, dass sie während der Tat an der Vorstellung festhielten, anderen Menschen später von ihrem Schicksal erzählen zu können.⁶⁷⁴ Diese Hoffnung der Betroffenen – einer Sprachlosigkeit der subtilen Alltäglichkeit von sexualisierter Gewalt entgegenzuwirken, schreckliche Erfahrungen auf einer emotional-imaginativen Ebene zur Sprache zu bringen und sichtbar zu machen – ist Ausgangspunkt von Wassermanns Projekt *Narben/Scars*. Die Geste des Weggebens von persönlichen Alltagsgegenständen, die für traumatische Erfahrungen stehen, kann dazu beitragen, dass die Gegenstände in ihrer veränderten, ‚aufgewerteten‘ Funktion und dem neuen Kontext die Erinnerung erhalten. Vielleicht können Betroffene durch das öffentliche Zeigen ihrer Objekte lernen, mit ihrer Vergangenheit besser abzuschließen, ihre Narben heilen. Die Gratwanderung zwischen dem bewussten Öffentlichmachen von Tabuthemen, dem Raumgeben für die Bewältigung von Erlebnissen sowie der Erschaffung eines abstrakten Denk- und Erfahrungsraums kann nur gelingen, wenn die Opfer und ihre Erlebnisse im Vordergrund einer künstlerischen Transformation stehen und wenn die Opfer als Besucher vorher genau wissen, worauf sie sich einlassen.

⁶⁷³ Noltze 2005, S. 145.

⁶⁷⁴ Göring 2011, S. 145.

3.2.2 Kleidung von Opfern als öffentliches Denkmal

„(She will, shell)“⁶⁷⁵

Narben sind verheilte Wunden, die sowohl psychisch existieren können als auch physisch meist für immer auf der Haut sichtbar bleiben. Im Gegensatz dazu ist Kleidung, die sprichwörtlich zweite Haut des Menschen, ablegbar. Die amerikanische Künstlerin Shari Pierce hat ebenfalls wie Franz Wassermann individuelle Gegenstände von Opfern als künstlerisches Material und Medium verwendet, und zwar ihre Kleidungsstücke, die sie zu tiefgründigen Installationen verarbeitet. Auslöser für ihre Auseinandersetzung mit dem Thema sexuelle Gewalttätigkeit gegenüber Frauen war die brutale Vergewaltigung einer Freundin, die zu Hause von einem vorbestraften Einbrecher überfallen worden war. Im anschließenden Prozess jedoch wurde die Tat nicht anerkannt. Dem Opfer wurde vor Gericht vorgeworfen, einen lockeren, freizügigen Umgang mit Männern zu haben und urteilte, dass der Geschlechtsverkehr im beiderseitigen Einverständnis erfolgt sein solle, so Pierce.⁶⁷⁶ Persönlich betroffen von dem Überfall auf ihre Freundin, begann die Künstlerin im Jahr 2007 zusammen mit einer Anwältin für Opferschutz Teilnehmerinnen für ihr internationales *She LL Project* zu suchen. Zwölf Frauen, die von der Juristin vor Gericht vertreten worden waren sagten zu, an dem künstlerischen Projekt zu partizipieren. Der Titel ist ein Wortspiel aus den englischen Wörtern ‚she will‘ und ‚shell‘ und steht für eine zukunftsgerichtete, aktive weibliche Selbstbehauptung in Kombination mit dem Begriff für eine schützende Hülle. Die Frauen erklärten sich bereit, der Künstlerin ein individuelles Kleidungsstück zu überlassen, welches mit der Tat der Vergewaltigung in Verbindung steht. Die ersten Ausstellungen fanden 2009 in München in der Akademie der Bildenden Künste, in der Galerie Lothringer 13 sowie am Marienplatz statt, bevor das *She LL Project* an weiteren internationalen Orten gezeigt wurde und zukünftig noch ausgestellt werden soll. In jeder neuen Stadt können Opfer an dem Projekt teilnehmen und somit dazu beitragen, über eine Vielzahl symbolischer Kleidungsstücke darauf aufmerksam zu machen, dass sexualisierte Gewalt weltweit ein omnipräsentes Phänomen ist, welches einer Vielzahl an Klischees unterliegt.

⁶⁷⁵ Dies ist der Untertitel von Shari Pierces *She LL Project*.

⁶⁷⁶ Shari Pierce in ihrem Webauftritt: http://www.sharipierce.com/shell_project_participate.html (28.01.2013).

Pierce präsentiert die ihr zur Verfügung gestellte weibliche Bekleidung als skulpturale, ästhetisch ansprechende Installationen, ohne das eigentliche Thema direkt darzustellen. Kleid, Rock, Bluse, Brautkleid – die Künstlerin präpariert alle Kleidungsstücke so, dass sie als leere Hülle erstarrt und zu einer Gruppe arrangiert frei im Raum oder auf einer öffentlichen Fläche stehen (Abb. 35 und 36). Die Hüllen folgen der weiblichen Figur, sie emanzipieren sich und benötigen keinen Körper mehr, um zu stehen, und scheinen zu schweben. Anders als ihr ursprünglicher Zustand, eine weiche Textile zu sein und sich an den Körper der Trägerin zu schmiegen, sind Pierce' Raumfiguren hart und unbiegsam und erinnern so an eine unbeugsame Haltung. Sie erzeugen in ihrer Räumlichkeit eine Spannung zwischen Ruhe und Bewegung, Fragmentierung und Körperlichkeit, Präsenz und Absenz – und wirken wie Abstraktionen von Körpern, die nicht zu sehen sind. Zugleich stehen sie für Körper, die real existieren.

Auf den ersten Blick und aus der Ferne betrachtet wirken Pierce' Kleidungskulpturen womöglich wie Designermode, die in einer ungewöhnlichen, dekorativen Art und Weise zur Schau gestellt wird und der ästhetischen Wahrnehmung dient. Erst aus der Nähe sind begleitende Texte am Boden zu lesen, die über den Ausstellungszweck und den Ursprung der Materialien informieren. Sie gehen also erst in zweiter Instanz sprichwörtlich ‚unter die Haut‘, erwirken eine Beklemmung, die angesprochene metaphorische Gewalt auf die Rezipienten: Aus Ästhetik, Attraktion und Körpernähe wird Unbehagen und Berührungsangst.

Pierce ist nicht nur bildende Künstlerin, sondern auch Schmuckdesignerin. Ihre Affinität zu Form und Design lässt sich gut an ihrer späteren Ausstellungsreihe *36 Sexual Predators from Within a 5 Mile Radius* (2010) und *300 Sex Offenders Body Piece* (2011) erkennen (Abb. 37 und 38). Als ehemalige Meisterschülerin des Schmuckdesigners Otto Künzli fertigt sie extravagante Ketten, die über eine formale Ästhetik hinaus einen gesellschaftskritischen Inhalt aufweisen. Sie sind aus Negativen von Polizeifotografien vorbestrafter Sexualverbrecher als Vorlagen zusammengesetzt und auf lange Seiden- und Leinenstreifen gedruckt. In dieser Arbeit erfolgt keine Fokussierung auf die Opfer, sondern die direkte Präsentation der Täter. Die Aufreihung der Täterprofile erinnert an die systematische Erfassungsfotografie, die noch bis in das 20. Jahrhundert verurteilte Straftäter und deren physiognomische Eigenheiten fotografisch dokumentieren und öffentlich zur

Schau stellen sollte, mit dem Ziel der affektiven Gemeinschaftsbildung: der Schock, den ihr Anblick evoziert und eine damit intendierte, unwillkürliche Abwehr und „soziale Ausstoßung der Verbrecher“⁶⁷⁷. Pierce geht es um die latente Bedrohung, die reale Präsenz sexualisierter Gewalt im Alltag und in der Imagination von Frauen. „I am also going direct to the source now. Who are these abusers and what do they look like? Compared to my other work the focus is less on the abused but the abusers“⁶⁷⁸, so Pierce zu ihren mehrreihigen Ketten aus einzelnen Portraits, welche die Täter sexualisierter Gewalt in den Vordergrund der künstlerischen Auseinandersetzung stellen. Allein die nachträglich unkenntlich gemachte Augenpartie verhindert die Möglichkeit, die Straftäter zu identifizieren. Beklommenheit tritt hier besonders auf, wenn eine potentielle Schmuckträgerin mit den verketteten Bildern realer Sexualverbrecher konfrontiert wird und sich der implizierten Omnipräsenz der Gewalt, die einen im wahrsten Sinne des Wortes ‚umgibt‘, bewusst macht.⁶⁷⁹ Wie bei den Kleidungsstücken, die von den Opfern während der Tat getragen wurden, beinhaltet der verfremdete Schmuck eine öffentliche Zurschaustellung und einen direkten Körperkontakt – zu dem Täter, zu dem Opfer? Schmuck wird vermehrt auch von Männern getragen – der Gedanke, Pierce’ Kette am Hals eines Täters zu sehen, weckt Assoziationen an das öffentliche Anprangern von Straftätern mit Halsgeigen oder -eisen, um erneuten Straftaten vorzubeugen. Als Schmuck, der von Frauen getragen wird, sind die Ketten undenkbar: Untragbar, da unerträglich. Die Kette am Hals eines Opfers oder einer weiblichen Schmuckträgerin erwirkt einen deutlich anderen assoziativen Effekt: Die Portraits der Täter aufgereiht am Hals von realen oder potentiellen Opfern impliziert einerseits eine ironisch-sarkastische Note, eine Stigmatisierung und eine öffentliche Zurschaustellung von Opfern und deren Tätern. Andererseits jedoch kann das Tragen derartiger Ketten an Gedenkarmbänder und das öffentliche ‚Schleife-Zeigen‘ erinnern, wenn Frauen, die nicht betroffen sind, sich solidarisieren und Mitleid bekunden wollen.

⁶⁷⁷ Sykora 2010, S. 49.

⁶⁷⁸ Zit. n. Shari Pierce in ihrem Webauftritt: <http://www.sharipierce.com/agoraphobia.html> (06.02.2013).

⁶⁷⁹ „I am not sure if they are jewellery anymore. I see the pieces as jewellery only in the sense that I want the viewer to use the body as a reference.“ Zit. n. ebenda (06.02.2013).

Bei Pierces *She LL Project* hingegen geht es um die Opfer sexualisierter Gewalt und deren Erlebnisse. Die Rezipienten werden mit einem gleichzeitig vertrauten wie auch fremden Gegenstand konfrontiert; Die Loslösung vom ursprünglichen Kontext versetzt das Kleidungsstück in einen neuen, abstrahierten und öffentlichen Zusammenhang, um somit die vielschichtigen Erscheinungsformen sexualisierter Gewalt zu offenbaren. Die Skulpturen aus Kleidern evozieren den Verweis und die Erinnerung an ihre Ursprünglichkeit – darüber hinaus stehen sie für individuelle, traumatisierende Erlebnisse. Die Präsentation der Kleiderskulpturen ermöglicht es, zwischen dem raumgreifenden, ästhetischen Arrangement hindurchzugehen und sie aus verschiedenen Perspektiven wahrzunehmen. Der Raum, der von der Installation umschlossen wird, vermischt sich mit dem Realraum des öffentlichen Platzes. Ohne einen Sockel oder eine andere Abgrenzung ist das installative Kunstwerk von allen Seiten begeh- und wahrnehmbar. Die körperliche Nähe zu den Werken – einerseits durch die räumliche, reale Haptik, andererseits durch den skulpturalen Verweis auf den physischen Körper – ermöglicht individuelle Erfahrungsimpulse. Der performative Effekt der Bewegung der Passanten im installativen Handlungsraum wird zur Metapher für die affektive, psychische Bewegung, so Angela Koch.⁶⁸⁰ Sie meint damit, dass aufgrund der aktiven körperlichen Bewegung beim Schreiten durch einen realen Raum die erlebten Sinneseindrücke verstärkt und die innere Bewegtheit intensiviert werden können; eine Gegebenheit, die eindrücklich in Pierces textiler Skulptureninstallation nachvollziehbar ist. Dietmar Kamper beschreibt diese Art der Rezeption zutreffend als „KörperDenken“, als ein „Denken, das aus dem Körper, mit dem Körper“ geschehe.⁶⁸¹ Die ausgestellten Objekte der Opfer werden infolgedessen nicht nur Teil des öffentlichen Raums und sondern auch zum Teil des Bewegungs- und Handlungsraums der Rezipienten.⁶⁸² Laura Bieger bezeichnet das Phänomen eines empathischen körperlichen Erlebens als eine Ästhetik des Eintauchens – das Raumerleben als „Immersionserfahrung“⁶⁸³.

Kleidung dient dem Menschen seit den Anfängen der Geschichte als Möglichkeit, sich selbst auszudrücken: Sie ist der Träger sozialer, psychologischer und

⁶⁸⁰ Koch 2008b, S. 79.

⁶⁸¹ Zit. n. Dietmar Kamper, in: Noltze 2005, S. 150.

⁶⁸² Masuch 2006, S. 117.

⁶⁸³ Bieger 2011, S: 81f.

ästhetischer Entwicklungen. Kleidung schützt gegen Klima und Umwelt, sie ist Körperdekoration und Ausdruck der Individualität, der nationalen Prägung oder folgt einer offiziellen Kleiderordnung, wodurch sich kulturelle sowie geschlechtsspezifische Rollenmodelle einprägen.⁶⁸⁴ Die Mode besitzt historisch bedingt eine Doppelfunktion: Auf der einen Seite schützt sie den Körper und verdeckt das Geschlecht. Auf der anderen Seite soll sie den Träger nach außen in Szene setzen, einen Status verleihen oder schmücken, wodurch ein zwiespältiges Verhältnis zwischen Verhüllen und Zeigen entsteht.⁶⁸⁵ Diese Ambivalenz manifestiert sich insbesondere bei Frauen und ihrer Wahl der Kleidung in der gesellschaftlichen Frage, ob sie zu kurze oder zu aufreizende Bekleidung tragen und somit angeblich sexuelle Übergriffe provozieren würden. Eng damit verbunden ist das eingangs von Verena Zurbriggen erwähnte Klischee der Schuldzuweisung an Frauen und ihrem öffentlichen Auftreten im Fall einer Vergewaltigung.⁶⁸⁶ Wer verletzbar ist, ist auch potenzielles Opfer, wodurch Kleidung zusätzlich zu der Wahl und sozialen Bedeutung eine allgemeine Doppeldeutigkeit erfährt: Das Kleidungsstück als Schutzhülle des Körpers, welches zerstörbar ist, wird zum prekären Symbolträger für die körperliche Gewalterfahrung. Die skulpturalen Kleidungsstücke von Pierce sind strategisch in das Gedankenspiel um Versehrung und Ästhetisierung gesetzt. Manfred Russo etwa bezeichnet vergleichsweise die Jeans als die symbolische „zweite Haut des Opfers“⁶⁸⁷. Die Jeans als Nebenerzeugnis des amerikanischen Goldrauschs wurde im Laufe der Zeit zum Kultkleidungsstück der Alltagskultur. Levi Strauss entwickelte sie Ende des 19. Jahrhunderts als robuste Hose für Minenarbeiter und Goldgräber, die bereit waren, im Kampf um Gold und Anerkennung ihre Arbeitskraft, ihre Gesundheit oder sogar ihr Leben zu opfern. Rund fünfzig Jahre später prägten Idole wie die Schauspieler James Dean oder Marlon Brando und ihr lässiger Umgang mit der ursprünglichen Arbeiterbekleidung die Epoche des Protests in Amerika und waren in ihrer Aura des Ungehorsams Vorbilder für die Jugend. Die Jeans „demonstrierte das geradezu körperliche Leiden junger Menschen an den gesellschaftlichen Konventionen“.⁶⁸⁸ Die kultische Aufladung der ursprünglichen Schutzhülle der Arbeitergesellschaft verband

⁶⁸⁴ Mehr hierzu in Claus Deimels Abhandlung über die menschliche Haut und Hülle im Wandel: Deimel 2005.

⁶⁸⁵ Posch 2009, S. 29.

⁶⁸⁶ Zurbriggen 1995, S. 302.

⁶⁸⁷ Russo 2000, S. 73–80.

⁶⁸⁸ Ebenda, S. 76.

somit die Geste des Opfers (der eigenen Gesundheit) mit der Geste des Aufbegehrens⁶⁸⁹. Dieser Aspekt kann auf Shari Pierces Kleiderskulpturen übertragen werden, die als textile Stellvertreter für die menschlichen Körper der Opfer und deren Protest stehen.

Ähnlich wie Pierce setzt auch die indische Künstlerin Jasmeen Patheja⁶⁹⁰ und ihr Künstlerkollektiv Blank Noise die Geste des Aufbegehrens zum Thema sexueller Gewalt gegenüber Frauen künstlerisch ein. Sie arbeitet ebenfalls mit der von Vergewaltigungsopfern gespendeten Kleidung, die sie zum Symbol des zeitaktuellen Widerstandes macht. Patheja inszeniert die Kleidungsstücke im virtuellen Raum, um einen möglichst breiten Rezipientenkreis zu erreichen, weshalb ihr Projekt als ein geeignetes Vergleichsbeispiel zum *She LL Project* Pierces dient.

„I never ask for it!“ lautet das Motto des Kollektivs Blank Noise⁶⁹¹, das Patheja im Jahr 2003 ins Leben rief. Das Projekt präsentiert seitenweise eine Vielzahl an Fotografien von realen Kleidungsstücken weiblicher Opfer, die sexuelle Gewalt und Belästigung erfahren haben, ohne ‚danach gefragt zu haben‘ (Abb. 39). „Since the common perception is that women ‚ask for it on account of the clothing they wear‘, I want to confront this justification for sexual offence. The clothes will take the form of testimonies that have been witness to an incident. [...] The truth is that street sexual harassment is not an accident. It is an everyday incident“, so die Künstlerin.⁶⁹²

Pathejas Intention ist also, die Alltäglichkeit und Omnipräsenz sexueller Gewalt von Männern gegenüber Frauen durch ihr Projekt sichtbar zu machen und öffentlich anzuklagen. Das Klischee, dass Frauen aufgrund ihrer Kleiderwahl mitverantwortlich sind an Übergriffen, ja sogar die Tat aktiv provozieren würden, existiert immer noch – insbesondere auch in der Heimat der Künstlerin. Ihre öffentliche Installation in der virtuellen Welt positioniert sich zwischen der real erlebten Opferhaftigkeit der Frauen, dem Aufbegehren gegen Klischees und moralischer Kleidungs Vorschriften. Die Botschaft ‚I never ask for it‘ zielt auf ein aktives Auftreten weiblicher Opfer und wendet sich gegen deren passiver Sprachlosigkeit.

⁶⁸⁹ Russo 2000, S. 75f.

⁶⁹⁰ Jasmeen Patheja, indische Künstlerin und Aktivistin, * 1978 in Kalkutta.

⁶⁹¹ Blog zu dem Projekt siehe: <http://blog.blanknoise.org/> (04.02.2013).

⁶⁹² Zit. n. Jasmeen Patheja in ihrem Blog: Ebenda (04.02.2013).

Gegen die Sprach- und Hilflosigkeit ankämpfen – die Philosophin Louise du Toit erwähnt den Roman *The Rape of Sita* (1993) von Lindsey Collen, in dem die Autorin die indische Sage *Ramayna* in einen zeitgenössischen mauritischen Kontext versetzt und die Geschichte der Vergewaltigung aus verschiedenen nationalen, kulturellen Perspektiven reflektiert.⁶⁹³ Die Protagonistin Sita – die aktualisierte Version der hinduistischen Gottheit der Landwirtschaft, die als traditionelles Idealbild der keuschen, treuen und unterwürfigen Ehefrau gilt – wehrt sich aktiv gegen die Androhung der sexuellen Männergewalt und berichtet über zwei Frauen aus ihrem Dorf auf Mauritius, die der männlichen Gewaltandrohung Widerstand geleistet haben. Die Autorin greift insbesondere das ambivalente Verhältnis der Verehrung hinduistischer Göttinnen, den tagtäglichen Übergriffen und der einhergehenden Unsicherheit für indische Frauen auf.⁶⁹⁴ Die Erzählung Collens ist ein metaphorisches Gedankenmodell, wie eine gemeinschaftliche Selbstbehauptung und Gegenwehr von Frauen aussehen kann. Die Geschichte erzählt von einer politischen Demonstration, auf der zwei Frauen von vier Polizisten festgenommen werden, ohne einen konkreten Grund für deren Inhaftierung. Anstatt sie ins Gefängnis zu bringen nutzen die Ordnungshüter den öffentlich-polizeilichen, männlichen Raum aus und drohen den Frauen sexuelle Gewalt an, um ihnen ‚eine Lektion für ihren Ungehorsam zu erteilen‘, so die Männer. In der Folge begannen die Frauen sich auszuziehen, zu lachen, die Männer direkt anzusprechen und sie herauszufordern: „[...] Men. Think you can scare us with the threat of rape. You show us, then, smart alocs. Show us. Give a demonstration. Show us what’s so special about you.“⁶⁹⁵ Was geschah? Die Frauen verunsicherten die Männer, die in Folge keinerlei körperliche Annäherungen wagten, sondern die Frauen stattdessen zurück in ihren Heimatort brachten. Diese Erzählung in Collens Roman ist vereinfacht dargestellt, relevant ist jedoch der Aspekt, dass sich die Frauen nicht zum Schweigen bringen ließen und genau das taten, was die Männer mit ihnen vorhatten, nämlich sie auszuziehen. Die Frauen zogen ihre Kleidung aus, sie schrien die Männer in ähnlicher Weise an, wie sie belästigt wurden und provozierten sie. Das unerwartete Lachen wird hier als Waffe

⁶⁹³ Du Toit 2009, S. 214.

⁶⁹⁴ Die zeitgenössische Kampagne *Save Our Sisters* der indischen Nichtregierungsorganisation *Save the Children India* thematisiert diese Ambivalenz zwischen hinduistischer Religiosität und der Vielzahl sexualisierter Gewalt, indem sie öffentlich Plakate von hinduistischen Göttinnen verbreiten, in denen die Göttinnen bzw. Frauen als Opfer von Gewalt dargestellt sind. Styles 2013.

⁶⁹⁵ Collen 1993, S. 86.

der weiblichen Selbstbehauptung und der aktiven Gegenwehr beschrieben – in Abkehr eines körperlosen, symbolischen Machtgefüges.⁶⁹⁶

Diese Geschichte soll auf einer allegorischen, philosophischen Ebene verdeutlichen, wie absurd der Vorwurf ist, dass die Kleidung mitverantwortlich sei für sexuelle Übergriffe. Gerade weil sich die Frauen komplett auszogen und somit einen möglichen Übergriff erleichterten, ihr unerwartetes Verhalten die Männer aber abschreckte, wird das Klischee der stigmatisierenden Kleiderwahl ausgehebelt. Eine schottische Umfrage 2007 im Auftrag von Rape Crisis Scotland belegt, dass ein Großteil der Befragten immer noch glaubt, Frauen tragen dazu bei vergewaltigt zu werden, wenn sie freizügig gekleidet sind.⁶⁹⁷ Allerdings konnte bis jetzt kein Zusammenhang zwischen der Kleidung, dem Auftreten einer Frau und ihrem relativen Risiko, vergewaltigt zu werden, statistisch nachgewiesen werden – unabhängig davon, in welchem Land und Kulturkreis das Ereignis stattfindet und welche Kleidungsordnungen und -traditionen vorherrschen.⁶⁹⁸

Die indische Künstlerin und ihr Kollektiv inszenieren die Kleidungsstücke der Frauen im Social Web als Kommunikationsmedium und Multiplikator, um ein Zeichen des Protests zu setzen. Patheja kritisiert das latent existente Klischee, dass Frauen, die enge Kleider oder kurze Röcke tragen, infolgedessen mitverantwortlich sind für sexuelle Übergriffe. Insbesondere in Indien ist das Bild von der Rolle der Frau patriarchalisch geprägt. Indische Frauen berichten, dass sie tagtäglich auf der Straße mit sexueller Gewalt konfrontiert seien, was in Indien in euphemistischer Weise als ‚Eve-teasing‘ bezeichnet wird. In Referenz zur christlich-biblischen Figur der Eva impliziert der Ausdruck Eve-teasing, dass Frauen Männer durch die Wahl ihrer Kleidung verführen würden.⁶⁹⁹ Patheja und ihr fortwährendes Projekt ist aus aktuellem Anlass besonders erwähnenswert. Die jüngsten Gruppenvergewaltigungen in Neu-Delhi, „Hauptstadt bei Sexualverbrechen“⁷⁰⁰, erwirkten weltweite Debatten

⁶⁹⁶ „They [the women] challenged the men to give *them* [the women] a performance, thereby transforming the audience from the other men into themselves – *they* will be watching and judging the ‚performance‘ of the rape to see whether it in fact proved the masculine identities of the rapists.“ Du Toit 2009, S. 215.

⁶⁹⁷ Rape Crisis Scotland 2007.

⁶⁹⁸ Bohner/Eysse/Pina/Siebler/Viki 2009, S. 23f.

⁶⁹⁹ „Eve-teasing is invariably committed by men on women. It is also invariably conducted in public spaces such as bus-stops; in trains and buses; on pavements, college campuses, cinemas; and in shopping areas in full view of pedestrians and crowds.“ Anagol-McGinn 1994, S. 220f.

⁷⁰⁰ Berehulak 2013

und Demonstrationen zum Thema sexualisierter Gewalt gegenüber Frauen im öffentlichen Raum. Einige Männer beispielsweise protestierten anlässlich der Überfälle in Bangalore gegen Gewalt an Frauen; sie Röcke trugen, um ihre Solidarität mit den weiblichen Opfern zu zeigen und präsentierten Banner mit dem doppeldeutigen Slogan „Men, don’t skirt the issue“!⁷⁰¹ Ferner sind sogenannte SlutWalks in Amerika und Europa bereits seit einigen Jahren sehr populär und finden regelmäßig in größeren Städten statt. Zahlreiche Frauen, bekleidet in knappen Röcken, aufreizenden Oberteilen und Unterwäsche wandern auf derartigen Protestmärschen durch die Straßen und stehen dafür ein, dass keine Frau – so freizügig sie auch gekleidet ist – dazu auffordert, vergewaltigt zu werden.⁷⁰² Die Inszenierungen realer Kleidungsstücke von Vergewaltigungsopfern durch Pierce und Patheja bewegen sich also zwischen einer Geste der öffentlichen Provokation und der Auseinandersetzung mit weiblicher Körperlichkeit. Die Kleidungsstücke als zweite Haut verweisen auf die weiblichen Körper und reflektieren deren metaphorische Präsenz. Die direkte Zusammenarbeit mit Opfern sexueller Gewalt ermöglicht den Betroffenen, die ihre Kleidung für das Projekt spenden, aus einer (passiven) Opferrolle herauszutreten. Die persönlichen Kleidungsstücke dienen als stumme Zeugen, Platzhalter und öffentliche Stellvertreter für das erlebte Schicksal der Frauen, denen sie einst gehörten und verkörpern die künstlerische Intention, das Private politisch zu machen. Die Schwierigkeit, dass Opfer mit der Vergangenheit erneut konfrontiert werden, umgehen Pierce und Patheja auf subtile Weise: Es handelt sich nicht um die Präsentation von Einzelschicksalen, obwohl durch die Objekte auf Individualität verwiesen wird, die persönlichen Erlebnisse sind vielmehr in einen größeren Kontext um das Thema sexualisierter Gewalttätigkeit verwoben. Die Opfer treten über ihre Kleidung und nicht über ihren Körper selbst auf – das persönliche Schicksal wird in eine ästhetische Form übersetzt, die auf die Vorstellungskraft zielt – ohne dabei Informationen über den Tathergang oder einzelne Personen zu geben. Die textilen Skulpturen von Pierce können unmittelbar wahrgenommen werden, ohne die Frauen ‚zur Schau‘ zu stellen. Pierce konserviert die Kleidung Betroffener – die Erinnerung und die Geschichten dahinter werden ebenfalls konserviert.

⁷⁰¹ ‚Skirt‘ bedeutet im Englischen ‚Rock‘ und gleichzeitig ‚umgehen/meiden‘. Venzky 2013:

⁷⁰² Nähere Informationen beispielsweise unter der Website des Münchner Pendants:
<http://slutwalkmuenchen.blogspot.de/> (08.08.2013).

IV. Schluss

1. Zusammenfassung und Fazit

„Abschließend ist zu sagen, dass diejenigen Kunstwerke die stärksten sind, die sich dem Tod indirekt nähern. Reines Abbilden wirkt in der Regel flach. Auslassungen und Transformationen fressen sich hingegen langsam im Kopf des Betrachters fest und wirken so äußerst nachhaltig.“⁷⁰³

Im folgenden Abschnitt soll zum Abschluss der vorliegenden Dissertation ein Resümee und ein Ausblick zur möglichen Entwicklung, wie Kunstschaffende mit der Darstellung sexueller Gewalttätigkeit gegenüber Frauen in der zeitgenössischen Kunstproduktion umgehen, gegeben werden. Wie zu Beginn betont, war das Verhältnis zwischen der Repräsentation des Themas und der Rezeption als Rahmen für die erfolgte Untersuchung ausschlaggebend. Die präsentierten Positionen liefern jedoch keine allgemeingültigen Aussagen, sondern müssen fragmentarisch und immer in Bezug auf das jeweilige Werk gedeutet werden. Mochte die exemplarische Werkauswahl und die Zuordnung zu den postulierten übergeordneten Strategien womöglich auf den ersten Blick zu heterogen oder auch zusammenhanglos gewirkt haben, so zeigen sich trotz selektiver Bezüge vorherrschende Themenkomplexe und relevante Lebensfragen, die strategie- und medienübergreifend in allen Werken auftreten. Allen künstlerischen Ansätzen ist ferner gemeinsam, dass ein erzählendes Moment besteht. Die dokumentarische oder fiktionale Narration, die eine strukturierte Abfolge der dargestellten Handlung andeutet, verweist auf individuelle oder kollektive Geschichten und ermöglicht eine subjektive, imaginative Auseinandersetzung mit der Thematik. Darüber hinaus sind der Bezug und der Verweis auf den weiblichen Körper als roter Faden bei allen Werken erkennbar. Der Körper der realen oder fiktiven Opfer als künstlerisches Motiv, in Verbindung mit Material und Projektionsfläche, ist der Ausgangspunkt in jedem Werk. Er möchte eine physische wie psychische ‚Erfahrbarkeit‘ der dargestellten Situationen herbeiführen.

Die ästhetische Erfahrung von Kunst, die sexualisierte Gewalttätigkeit reflektiert, stellt im gleichen Maße Schwierigkeit und Chance dar: Die Schwierigkeit besteht darin, dass Betroffene in der Wahrnehmung der Rezipienten erneut stigmatisiert oder durch die provozierende Darstellung emotional belastet und verletzt werden können. Horst

⁷⁰³ Drühl 2001, S. 116.

Bredekamp beispielsweise ruft deshalb zum Boykott von Bildern auf, die den Tötungs- oder Gewaltakt zum Inhalt haben, da das Betrachten Komplizenschaft bedeute. Wenn der Tod eines Menschen und die ihm angetane Gewalt den Sinn haben, sein Leid zum Bild werden zu lassen, dann sei die Wahrnehmung unabdingbar die Beteiligung daran, so der Kunsthistoriker.⁷⁰⁴ Das radikale Wegsehen als Alternative birgt allerdings die Gefahr, dass Werke, die als kritischer Reflex auf Gewaltphänomene entstanden sind, keine Beachtung finden beziehungsweise als Provokation diffamiert werden.

Die gesellschaftskritische Kunst stellt eine Chance dar, weil die Wahrnehmung und das Verständnis derartiger Darstellungen bei den Rezipienten subjektive Emotionen wecken können, die sie zu neuen, unerwarteten Erkenntnissen über das Thema führen. Die von Sven Drühl zuvor zitierten Strategien der Auslassung und der Transformation können den Opfern auf künstlerischer Ebene eine Stimme geben, die Taten individueller Tragödien in eine politische Botschaft umschreiben und ein öffentliches Bewusstsein für das Thema sexualisierte Gewalt generieren, ohne zu stigmatisieren.⁷⁰⁵ Die Kunst kann das Unbekannte, das Verachtete, das Abnormale, das Pornografische oder eben das Gewalttätige untersuchen – nicht im Rahmen der Pathologie, sondern als fruchtbarer Erfahrungs- und Erkenntniswert⁷⁰⁶, so formulierte es bereits Michel Foucault – mit dem Ziel „to create a substitute, a mock-up, a representation of a particular experience, without facing the consequences“.⁷⁰⁷

Auch wenn Kunst keine unmittelbaren Konsequenzen im Denken und Verhalten der Rezipienten zur Folge hat, soll hier dennoch die Frage gestellt werden, wie sowohl die Kunstschaaffenden als auch die Rezipienten eine visuelle Verantwortung für die Darstellung und Wahrnehmung sexueller Gewaltbilder übernehmen können. Wie kann zeitgenössische Kunst dieses heikle gesellschaftliche Thema reflektieren, ohne den Gegenstand zu ästhetisieren und die Schaulust zu bedienen, ohne die Opfer erneut zu viktimisieren und somit den Kanon der Klischees zu sexualisierter Gewalttätigkeit fortzuschreiben? Die anhaltende Kritik, Diskussion und Rechtfertigung um derartige Repräsentationen in der bildenden Kunst verdeutlichen die bereits eingangs angesprochenen vielschichtigen Schwierigkeiten bei der

⁷⁰⁴ Zit. n. Horst Bredekamp, in: Hentschel 2005, S. 62.

⁷⁰⁵ Drühl 2001, S. 110.

⁷⁰⁶ Zit. n. Michel Foucault, in: Bennett 2000, S. 83.

⁷⁰⁷ Manchewski 2007, S. 204.

Bewertung – weil nicht nur Werke der kunsthistorischen Vergangenheit Gewalt euphemistisch und allegorisch darstellen, sondern weil auch zeitgenössische Künstler im Namen der Kunst teilweise insbesondere provozieren oder schockieren wollen. Eingangs wurde darauf verwiesen, dass das Thema sexuelle Gewalt gegenüber Frauen kein leichtes ist und einer speziellen Definition sowie Abgrenzung zur Darstellung von anderen Formen der Gewalt bedarf.

Trotz der unbestreitbaren ‚Besonderheit‘ sexueller Gewalt lassen sich nach der Analyse der ausgewählten Werke Parallelen zu Repräsentationen allgemeiner, körperlicher Gewalt erkennen. Um dies zu veranschaulichen, wurden Vergleichswerke herangezogen, die nicht explizit sexualisierte Gewalttätigkeit thematisieren – von Alfredo Jaar, Cardiff & Bures Miller, Ai Weiwei oder Gregor Schneider. Bestimmte Aspekte der Darstellung und die jeweilige Wirkung dieser Referenzwerke sollten die Untersuchung der Hauptwerke aus verschiedenen Perspektiven unterstützen und die Öffnung zu anderen Darstellungsbereichen aufzeigen, ohne jedoch die Eigentümlichkeit und Dringlichkeit sexueller Gewalt zu negieren: Gemeinsam ist den Repräsentationen sexualisierter Gewalt und allgemeiner Gewalt, dass sie auf den menschlichen Körper im Zentrum deuten, sich selbst als Raumkörper konstituieren und sich als Körper im umgebenden Raum situieren.⁷⁰⁸ Der Körper erscheint als Motiv, Verweis, Inhalt, Material oder Projektionsfläche mit der Intention einer Einfühlung seitens der Rezipienten. Den Gewaltdarstellungen ist das Moment der Macht inhärent – die Macht der Repräsentation von Themen, die Konfliktpotenzial und Grenzüberschreitung in sich tragen. Kunstschaffende konzentrieren sich auf zeitaktuelle, brisante Themen, die in Gesellschaft, Staat, Politik, Kirche oder Krieg präsent sind. Sie möchten mit ihrer Kunst Klischees und Tabus brechen und überindividuelle Lebensfragen ansprechen. Dementsprechend thematisiert keiner der ausgewählten Künstlerinnen und Künstler in seinem Œuvre ausschließlich sexuelle Gewalt gegenüber Frauen, sondern alle behandeln relevante, kritische Themen der Gesellschaft.

Der Umstand, dass teilweise Parallelen in den Darstellungsstrategien zwischen sexueller und allgemeiner Gewalttätigkeit bestehen, ist erwähnenswert – sind doch insbesondere die Repräsentation und Thematisierung sexueller Gewalt immer noch ein verstärkt tabuisierter Bereich und, wie in der Einführung beschrieben, ein

⁷⁰⁸ Lehnert 2001, S. 529.

sprachlich, sozial und kulturell nicht eindeutig definiertes Feld. Die gesellschaftliche Bewertung sexueller Gewalt gegenüber Frauen ist immer noch stark mit Klischees behaftet, beispielsweise inwieweit Frauen mitschuldig an den Übergriffen seien. Hinzu kommt die Tatsache, dass die omnipräsente sexuelle Gewalt im privaten Bereich oftmals missachtet, unterschätzt oder mit Sexualität verwechselt wird. Das Phänomen Gewalt im Allgemeinen – kriegerische, private oder häusliche – wurde in der Gesellschaft und der Wissenschaft bis dato ausführlicher behandelt als die Übergriffe sexualisierter Natur. Der Vergleich zu künstlerischen Positionen, die weiterführende, wichtige Aspekte von Gewalt – beispielsweise Macht und Kontrolle – thematisieren, kann ein Bewusstsein schärfen für die Tatsache, dass sexuelle Gewalttätigkeit gegenüber Frauen ein allumfassendes, präsentes Sujet und eine Schwierigkeit ist, dem Implikationen jenseits von ‚Sexualität‘ und ‚Gewalt‘ innewohnen.

Die erste Gemeinsamkeit aller ausgewählten Werke ist das erzählerische Moment. Die Arbeiten in Fotografie, Malerei, Zeichnung, Mixed-Media-Installation, Film oder Performance besitzen die strukturierte Abfolge einer dokumentarischen oder fiktionalen Narration, die sich auf das Thema und somit auf die konkrete ereignishafte Handlung sexueller Gewalttätigkeit beziehen. Die Repräsentation sexueller Gewalt in der zeitgenössischen Kunst wird vorwiegend in unterschiedlichen, singulären Momenten eines Ereignisses repräsentiert: Im Unterschied zu einer erörternden, textbasierten Erzählung mit einer mehr oder weniger präsenten Erzählinstanz liefert die mimetische Erzählung – die künstlerische Geschichte also – eine nicht verbale, momenthafte Darstellung, die visuell abgebildet oder aufgeführt wird.⁷⁰⁹ Das Verstehen erfolgt jedoch ähnlich wie beim Lesen eines Textes über verständliche Symbole und Zeichen, die zur Verständigung dienen. Oskar Bätschmann nennt dies „Erfahrungsgestaltung“⁷¹⁰, in der die Grenzen zwischen Künstler, Werk und Rezipienten fließend sind. Die szenische, indirekte ‚Bildererzählung‘ – „the narrative construction of reality“⁷¹¹ – steht stellvertretend fragmentarisch für den gesamten Bewegungsablauf: vor der Tat, während der Tat, nach der Tat oder die Inszenierung der abwesenden Tat als Lücke in der Repräsentation, um sowohl Imagination als

⁷⁰⁹ Nünning/Nünning 2002, S. 6f.

⁷¹⁰ Bätschmann 1996, S. 248.

⁷¹¹ Zit. n. Jerome Bruner, in: Nünning/Nünning 2002, S. 3.

auch Emotion zu fördern.⁷¹² Das narrative Moment im Werk entsteht unter anderem durch die Strategie der bewussten Auslassung der Gewalttat, die künstlerische Selektion in der Darstellung. Annika von Hausswolffs Fotografien etwa vergegenwärtigen den Moment nach der Tat, bei ihr entwickelt sie sich als Prozess im Kopf der Rezipienten. Jenny Holzer und Lise Bjørne Linnert reflektieren Mechanismen des Erzählens, indem sie aus wenigen Sätzen und Worten Geschichten über das Leiden ins Bild bringen. Die comicartigen Zeichnungen von Sue Williams' zeigen ebenfalls nur einen prägnanten Moment und einen Ausschnitt der Handlung, nicht aber den Kontext, das Davor oder Danach, welchen die Rezipienten selbst erahnen können. Diese bildliche Strategie des Erzählens soll ihnen über die vordergründige Medialität und Visualität hinaus die Thematik der ubiquitären sexualisierten Gewalt in der Gesellschaft subversiv näherbringen. Fühlen sich die Rezipienten durch die künstlerischen Äußerungen emotional berührt, betroffen oder angegriffen, erfolgt die Bewertung der Repräsentation in erster Linie durch sie selbst. Die Rezeption derartiger Werke ist somit vor allem von sprachlichen, emotionalen und sozialen Kontexten abhängig: Die Narrativität als künstlerisches Kriterium erfolgt also mit dem Ziel, die Rezipienten quantitativ und insbesondere qualitativ – im Sinne von nachhaltig – zu erreichen, um ihre Teilnahme und Teilhabe zu erzielen.

Es lassen sich drei Aspekte von Narrativität in den vorgestellten Arbeiten zusammenfassen: Authentizität (ein Objekt ‚spricht‘ für sich selbst), Imagination (das Pars pro toto deutet an und fordert die Rezipienten heraus, die Geschichte selbst weiterzudenken) und das sprichwörtliche Erzählen einer realen oder fiktiven Geschichte mit dem Ziel, den sichtbaren Rahmen der künstlerischen Repräsentation zu einem größeren intermedialen Kontext zu erweitern. Masami Teraoka beispielsweise zeigt mit Witz und Ironie, wie Narration und Identität genre- und epochenübergreifend entstehen kann. Nicht der konkrete Ort oder Raum ist in Bezug auf Sinn- und Verständnisproduktion vorrangig von Bedeutung, sondern der funktionale Ort, welcher temporäre Begegnungen, Aufklärung und Erkenntnis ermöglicht.⁷¹³ Der Ort der Rezeption ist, wie zuvor erwähnt, unabhängig und subjektiv, er wirkt am stärksten und am nachhaltigsten, wenn die Geschichte im Kopf

⁷¹² Darian 2007, S. 175.

⁷¹³ Meyer 2000, S. 24ff.

des Publikums entstanden ist.⁷¹⁴ Das Zusammenkommen verschiedener Realitäts- und Wahrnehmungsräume des Realen, Medialen, Fiktiven und des Imaginierten stellt sich als geeignete künstlerische Strategie heraus, um über das ‚überörtliche‘ und in allen Medien präsente Thema sexueller Gewalttätigkeit in der zeitgenössischen Kunstproduktion zu erzählen.

Die zweite Gemeinsamkeit aller vorgestellten Werke besteht darin, dass sie Körperlichkeit – mehr oder weniger direkt – reflektieren. Da sexuelle, physische Gewalt gegenüber Frauen einen Angriff auf den Körper bedeutet, wurden Werke ausgewählt, welche die körperliche und sinnliche Erfahrung des Dargestellten in den Vordergrund stellen. Die unmittelbare Repräsentation des Körpers, wie es beispielsweise Annika von Hausswolff in ihren Fotografien oder Peter Greenaway in seinem Filmdrama tun, müssen sich mit der Art der Visualisierung und Ästhetisierung des Körpers auseinandersetzen: Mit dem dargestellten Kunst-Körper und dem implizierten, echten Körper der Opfer, der als relevantes Feld sozialer und kultureller Lebensbereiche gilt. Die Kunstschaffenden fordern die Rezipienten heraus, die direkte Darstellung leidender oder verletzter Körper zu hinterfragen und somit jenseits einer voyeuristischen Wahrnehmung ein kritisches Kunsterlebnis zu evozieren.

Anders verhält es sich bei Holzers Fotografien und Williams' Zeichnungen: Hier sind semiotische Elemente wie Sprache und Text wichtige Bestandteile ihrer Arbeiten, die eine unmittelbare Darstellung des Körpers vermeiden. Die Verweise auf Körperlichkeit sind allerdings abstrakt gegenwärtig und treten mit der Versprachlichung von sexueller Gewalt in Beziehung: Durch die subtile Art und Weise, wie Körperlichkeit im Bild eingesetzt wird, kann der Text in Kombination mit den visuellen Bestandteilen erklären, betonen oder sogar verändern – wie beispielsweise bei der ironischen Strategie Williams' oder Teraokas deutlich wurde. Bei Joel Sternfeld, Linnert oder den künstlerischen Handarbeiten von *Das Radikale Nähkränzchen* hingegen ist Körperlichkeit nicht visuell dargestellt. Ihre Werke zielen auf die Vorstellungskraft der Rezipienten – das imaginative Einfühlen in nicht Dargestelltes, welches sexualisierte Gewalttätigkeit reflektiert.

⁷¹⁴ Balme 2010, S. 48.

Es lassen sich also zwei vorrangig eingesetzte Methoden benennen, wie Körperlichkeit – Körper und Gesichter, deren Bewegung und Ausdruck – präsentiert wird: einerseits die körperliche Gewalt an anderen, die direkt dargestellt oder subtil angedeutet wird, andererseits im übertragenen Sinne die seelische Gewalt an Rezipienten, die mitleiden, mitfühlen und geschockt reagieren können.

Wie bei einer rhetorisch gelungenen Rede, welche die Zuhörer emotional erreichen will, sind laut Veronika Darian drei Effekte auch im Bildkörper mehrheitlich vertreten: die Vergegenwärtigung, die Überzeugung und die Überwältigung.⁷¹⁵ Diese Reaktionen zur Vereinnahmung des Publikums können an den ausgewählten zeitgenössischen Werken ausgemacht werden. Die Werke von Holzer oder Linnert *vergegenwärtigen* sexuelle Gewalt in Bild und Sprache. Sie stellen gewaltsame Ereignisse sprichwörtlich vor Augen, um aufzuklären, und zwar ohne dass sie den gewaltsamen Akt an sich zeigen, sondern indem sie die Körper partikularisieren und abstrahiert andeuten. In Abkehr des klassischen Kanons der körperlichen ‚Imitatio‘ ist das Ziel dieser künstlerischen Umsetzung, auf subtile und physiologische Effekte einzugehen, wie beispielsweise Ohnmacht, Flashbacks oder Angst – seelische Symptome, die zwar meist nach außen nicht sichtbar sind wie die körperliche Versehrtheit, aber dennoch präsent sind. Die Werke zeigen weder den Schmerz noch das Leiden des Opfers. Einerseits umgehen sie so die Darstellung und Stilisierung des hilflosen Opfers, andererseits vermeiden sie eine ikonografisch-metaphorische ‚Märtyrerdarbietung‘ – die Darstellung des ‚sich opfernden und geopfert‘ Opfers sexueller Gewalt.

Darüber hinaus können die künstlerischen Arbeiten die Rezipienten davon *überzeugen*, dass sexuelle Übergriffe auf Frauen ein ubiquitäres, dringliches Problem der Gesellschaft darstellt und sowohl im öffentlichen Raum (z. B. bei Sternfeld) als auch im privaten Alltag (z. B. *Das Radikale Nähkränzchen*) immerfort und aktuell stattfindet. Zeitgenössische, kritische Kunstschafter*innen versuchen einen reflexiven Übergang vom ästhetischen Urteil zum ethischen zu vollziehen, um die Rezipienten zu erreichen, anzuregen, aufzuregen und von der Dringlichkeit der Thematik zu überzeugen.⁷¹⁶ Die Werke können überdies psychisch und zugleich physisch

⁷¹⁵ Darian 2007, S. 177.

⁷¹⁶ De Duve 2006, S. 33f.

überwältigen⁷¹⁷ – so zum Beispiel, wenn die Passanten in der Box von *Narben/Scars* vor den Objekten der Opfer stehen, zwischen den körpernahen Kleiderskulpturen von Shari Pierce hindurchschreiten, im Supermarkt Peggy Diggs' Milchverpackung kaufen und folglich mit ‚Reliquien‘ und Stellvertretern des eigentlichen Akts der Gewalt direkt in Berührung kommen. Derartige Projekte, die reale Bestandteile wie Blut, Kleidung und Gegenstände einbeziehen und somit Authentizität reflektieren, sind womöglich am eindringlichsten. Die körperliche Wahrnehmung besitzt nämlich eine große Bedeutung für das Begreifen und die vollständige Rekonstruktion der traumatischen Erlebnisse.⁷¹⁸ Ferner sind diese interventionistischen Werke als Ereignisse der Performativität zu verstehen, die an die körperliche Präsenz und das interaktive Erleben – das ‚Körperhaben‘ und ‚Körpersein‘ – der Künstler sowie der Rezipienten gebunden sind und eine „Ästhetik des Performativen“⁷¹⁹ darstellen, wie es die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte formuliert. Sie meint damit die Aufführung als Kunsterlebnis, die sich anhand der „leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“⁷²⁰ zeigt.

Im Raum des Internets indessen, der virtuellen Realität der zeitgenössischen Gesellschaft, verbindet sich die künstlerische Abstraktion mit der ästhetischen Imagination. Der Körper wird auf immaterielle Weise zitiert, wie das fiktive Projekt von Richard Whitehurst zeigt. Der Raum für das Kunsterlebnis wird scheinbar grenzenlos erweitert, um eine aktive Auseinandersetzung mit der Thematik sexualisierter Gewalt zu ermöglichen; angesichts des Privilegs, nicht an Ort und Zeit gebunden zu sein und so Reales wie Erfundenes auf einen intermedialen Raum erweitern zu können.⁷²¹ Die Erfahrung von Kunst, offline und online, ist ein Prozess des Verstehens, in dem das Kunstwerk eine verkörperlichte Bedeutung, ein „embodied meaning“⁷²², erhält: Die Rezeption erfolgt dementsprechend passiv – durch die körperliche Überwältigung mit somatischen Reaktionen wie Gänsehaut oder Schauer und Emotionen wie Angst oder Wut, die beispielsweise durch die Teilnahme an den künstlerischen Performances und Interventionen Lanes und Whitehursts entstehen können – sowie aktiv durch die eigene Imagination, das

⁷¹⁷ Das Verb ‚überwältigen‘ stammt etymologisch von dem Begriff ‚Gewalt‘ ab und verweist bereits sprachlich auf den physischen sowie psychischen ‚Eindruck‘ auf die Rezipienten. Darian 2007, S. 177.

⁷¹⁸ Herman 1993, S. 250.

⁷¹⁹ Fischer-Lichte 2004.

⁷²⁰ Ebenda, S. 63ff.

⁷²¹ Weidtmann/Evers 2011, S. 4f.

⁷²² Vilar 2006, S. 42.

sogenannte ‚Kopfkino‘ der Rezipienten. Die direkte oder indirekte Präsenz eines Körpers, der Gewalt erfährt, ist infolgedessen unerlässlich für die Einfühlung in das dargestellte Thema.

Martin Seel fasst das Verhältnis von realer Gewalt und Gewalt in künstlerischer Darstellung treffend zusammen: „Ihre Werke [die der Kunst] zielen auf eine Animation, die das Publikum für eine wie immer kurze Zeit aus den Sicherheiten und Selbstverständlichkeiten der leiblichen wie geistigen Orientierung nimmt und so eine willkommene Störung seines Empfindens und Verstehens bewirkt.“⁷²³ Das von Seel angesprochene Aufbrechen alltäglicher Gewissheiten und Erwartungen ermöglicht das psychische und physische Nacherleben. Es überbrückt dabei die Diskrepanz zwischen direkter Präsentation und Affekt. Die vorgestellten Werke und Projekte greifen auf seelische und somatische Erfahrungen zurück und können ambivalente Emotionen wie Mitleid, Angst, Ekel, Wut, Unverständnis oder Neugier evozieren, die dritte Gemeinsamkeit aller Arbeiten. Das körperliche Erfühlen, ein (aktives) Erleben und ‚Mit-dem-Opfer-Leiden‘, kann als Chance der zeitgenössischen Kunst begriffen werden, jenseits einer rein ästhetischen, passiven Rezeption der Werke. Das Thematisieren, Zeigen und Reden über Gewalttaten ermöglicht einen heilenden seelischen Effekt und körperlichen Affekt auf Betroffene sowie Außenstehende, um Erinnerungen zu verarbeiten und über Ereignisse aufzuklären.

Die ausgewählten Werke beziehen sich auf reale oder fiktive Orte und Ereignisse sexualisierter Gewalttaten in der Gesellschaft und stellen die Opfer in den Vordergrund ihrer Repräsentation. Der Fokus auf Betroffene erfolgt jedoch nicht wie in der kunsthistorischen Tradition durch die Präsentation in stilisierter und voyeuristischer Manier, sondern durch unterschiedliche Wahrnehmungsstrategien der Inszenierung (z. B. bei von Hausswolff), Distanzierung (z. B. bei Linnert) oder Intervention (z. B. bei Pierce) mit dem Ziel, das Publikum emotional zu involvieren. Die zeitgerechte Konzentrierung auf das Opfer anstatt auf den Täter weckt ein Bewusstsein für das relevante Thema, das die Klischees von der weiblichen Mitschuld gezielt ausklammert.

⁷²³ Seel 2000, S. 302f.

Zu Beginn wurde die Frage gestellt, inwieweit derartige zeitgenössische Positionen – Werke, die aufklären, schockieren, Mitleid erzeugen oder eine Geschichte erzählen wollen – über die kurzweilige Sensibilisierung hinaus einen nachhaltigen Eindruck erzielen können. Insbesondere durch die Auflösung des Werkcharakters ist das zeitgenössische, ereignishaftes Kunstwerk von einer mit ihr einhergehenden Ephemerisierung latent betroffen. Es existiere ein Missverhältnis zwischen der Aufmerksamkeit, die die Kunstschaffenden und ihre provokativen Werke zeitweilig erfahren und dem effizienten Nutzen für die Gesellschaft, lautet die Kritik zu derartigen zeitkritischen Projekten, so Anita Moser.⁷²⁴ Die Kunst ‚missbraucht‘ die Menschen jedoch nicht, sondern benötigt sie vielmehr, um Partizipation, Repräsentation und Irritation zu erzielen.⁷²⁵ Die soziale Nachhaltigkeit und Zukunftsfähigkeit von Kunst infrage zu stellen, mag berechtigt sein, zeigt aber auch auf, dass die Ansprüche an die Kunst zum Teil falsch formuliert sind. Insbesondere zeitgenössische Kunstprojekte, die einen performativen, interaktiven Charakter besitzen, lassen sich ohne die aktive Teilnahme und die Wahrnehmung der Menschen nicht realisieren. Kunstschaffende „stellen die Opposition zwischen Kunst und Alltag in Frage und die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit zur Disposition. Sie zeigen, dass Fiktionalität bedeutet, zur Welt zu kommen – nicht um die Grenze gänzlich aufzugeben, sondern um zu verdeutlichen dass wir per se in verschiedenen Wirklichkeiten leben“. ⁷²⁶ Hanne Seitz betont mit ihrer Äußerung die „temporären Komplizenschaften“⁷²⁷ zwischen Kunst und Gesellschaft im sozialen Raum, die zu einer nachhaltigen, wechselseitigen Erkenntnis beitragen sollen. Die engagierte Kunst will vergegenwärtigen, überzeugen und überwältigen, folgt dabei ihren eigenen Bedingungen der Repräsentation und Rezeption. Sie will sozial, kritisch, ironisch sein und kann aufgrund ihrer Autonomie aktiv ein Bewusstsein für Rand- oder Tabuthemen erreichen, allerdings ohne die Garantie, auch eine gesellschaftliche Veränderung zu bewirken. Die zeitgenössischen künstlerischen Positionen möchten auf einer anderen Ebene ansetzen – „auf der Ebene kultureller Vorurteile und Sichtweisen, die unreflektiert Gesellschaft und Politik mitbestimmen“. ⁷²⁸ Die Visualisierung dieses Themas darf und kann nicht mit dem Ereignis an sich

⁷²⁴ Moser 2011, S. 175.

⁷²⁵ Ebenda, S. 176.

⁷²⁶ Seitz 2009, S. 191.

⁷²⁷ Ebenda, S. 181.

⁷²⁸ Siegmund 2010, S. 128.

verwechselt werden, vielmehr stehen vielfältige kulturelle, politische und soziale Implikationen dahinter, die Aufmerksamkeit, Aufklärung oder Ablenkung entfachen können. Diese erwünschte Sensibilisierung kann mit dem Zitat von Brigitte Kölle veranschaulicht werden:

Die Kunst bietet in Abgrenzung vom alltäglichen Lebensbereich einen geschützten, formalen Rahmen, innerhalb dessen entscheidende Erfahrungen und gesteigerte Intensitäten möglich sind. Wir fühlen uns in der Kunst frei und sicher, und im Gefühl dieses Schutzes vor ernsthaftem Schaden können wir uns Empfindungen hingeben, die wir im wirklichen Leben nicht ohne weiteres zulassen würden [...]. Die Kunst als eine intensive Erfahrung also, die innerhalb eines spezifischen formalen Rahmens gefasst und geformt ist. So gesehen wird Kunst zu einem notwendigen Umweg, zu einer scheinbaren Ablenkung vom wirklichen Leben, die uns doch gerade zum Leben hinführt, indem sie uns dazu bringt, das Leben in seinen verschiedenen Facetten ungeschützt, voller und intensiver zu erfahren.⁷²⁹

Ausgehend von Erinnerungen, werden bei den ausgewählten Kunstprojekten Erzählungen nicht nur als subjektive und individuelle Geschichte isoliert, sondern die Kunstschaaffenden versuchen, einen Brückenschlag zu einer gemeinschaftlichen Betroffenheit zu bewerkstelligen, den von Brigitte Kölle erwähnten „notwendigen Umweg“⁷³⁰ zum Leben. Dies funktioniert, indem die Werke Ort, Zeit, Raum und Perspektive ausweiten und in ein Spannungsfeld zwischen Thematisierung, Wahrnehmung und Deutung setzen. Insofern sprechen sie entgegen einer abstrakten, körperlosen Wirkung Aspekte des Gefühls und der Körperlichkeit an, um eine emotionale Einbindung zu erzielen. Die komplexe Verwendung explizit gesellschaftlicher, psychologischer und interdisziplinärer Darstellungsstrategien erfolgt mit dem Ziel, zeitaktuelle, zukunftsfähige Prozesse des Erzählens und Erinnerns anzustoßen. Eine nachhaltige Erkenntnis der zeitgenössischen Werke entsteht durch die bei der Rezeption hervorgerufenen Sinnes- und Körperempfindungen.

⁷²⁹ Kölle 2007, S. 37.

⁷³⁰ Ebenda, S. 37.

Der Psychologe William James schreibt über Emotionen, dass sich diese durch die mentale Wahrnehmung nicht nur in körperlichem Ausdruck, sondern auch in einer geistigen Veränderung manifestieren.⁷³¹ Diese primär neurologische Beobachtung des Zusammenwirkens emotionaler Zustände und körperlicher Verfassung – dem inneren und äußeren Ausdruck des Körpers also – kann auf die Rezeption und Wirkungsweise künstlerischer Positionen ausgeweitet werden. Im Sinne einer zeitgenössischen Gewaltsoziologie, die sich auf die von Opfern am eigenen Körper erfahrenen Schmerzen und Ängste konzentriert, möchten die Kunstschaaffenden, dass ihre Werke die Rezipienten aktiv involvieren und von ihnen gezielt ‚empfunden‘ werden. Zeitgenössische Werke, die sexualisierte Gewalttätigkeit reflektieren und medialisieren, weisen folglich einen gewissen rituellen Aspekt auf: „experiencing it without doing it, participating in and experiencing the emotional impact – learning, or at least feeling.“⁷³²

Die sinnlich-künstlerische Vermittlung als besondere Form der sozialen Kommunikation ist das entscheidende Kriterium, warum die Auswahl der hier vorgestellten künstlerischen Positionen gelungen ist: weil sie gleichsam positive wie negative Emotionen als Reaktion und Bewusstseinserkenntnis hervorrufen möchten und weil sie den Alltag durchdringen und die Alltäglichkeit sexualisierter Gewalt durchbrechen wollen, um ein zeitgemäßes Bewusstsein für die Taten sexueller Gewalttat gegenüber Frauen zu etablieren. Es sind künstlerische Positionen, die weder ausschließlich individuelle Betroffenheit, noch die reine Darstellung sexueller Gewalt als Tatort oder Schauplatz reflektieren, sondern emotional identifizierend und imaginativ wirken.

⁷³¹ William James bezieht sich auf neurologisch-psychologische Erkenntnisse über den ‚bewegten Menschen‘ und greift auf Erkenntnisse zurück, die bereits Aby Warburg und Ernst Cassirer artikulierten. James beschreibt hier muskuläre Tonus- und Spannungsunterschiede, die anhand verschiedener Gemütsverfassungen gemessen werden können. James 2005, S. 22ff.

⁷³² Manchevski 2007, S. 205.

V. Anhang

1. Literaturverzeichnis

Anagol-McGinn 1994

Anagol-McGinn, Padma. Sexual Harassment in India: A Case Study of Eve-Teasing in Historical Perspective, in: Brant, Clare/Too, Yun Lee (Hgg.). Rethinking Sexual Harassment, London 1994: S. 220–235.

Antoni-Komar 2001

Antoni-Komar, Irene. Körper als Orte ästhetischer Erfahrung. Einführung, in: Antoni-Komar (Hg.). Moderne Körperlichkeit. Körper als Orte ästhetischer Erfahrung, Bremen 2001: S. 10–15.

Apeltauer 1992

Apeltauer, Martin. Comics: Neuere Tendenzen einer narrativen Gattung, Salzburg 1992.

Aull 2011

Aull, Margret. Verdeckt – Geschützt – Aufgedeckt. Eine Auseinandersetzung mit der BeDeutung von *Narben* aus psychotherapeutischer Sicht, in: Moser, Anita/Wassermann, Franz (Hgg.). Narben/Scars. Kunstprojekt zu sexueller Gewalt/An Art Project on Sexual Abuse, Innsbruck 2011: S. 97–110.

Auslander 2008

Auslander, Philip. Liveness. Performance in a mediatized Culture, Oxfordshire 2008.

Bal 2007

Bal, Mieke. Lost in Space: the Violence of Language, in: Kulavkova, Kata (Hg.). Interpretations. European Research Project for Poetics & Hermeneutics. Violence & Art, Band 1, Skopje 2007: S. 53–66.

Bal 1990

Bal, Mieke. Visual Poetics: Reading with the Other Art, in: Kreiswirth, Martin/Cheetham, Mark (Hgg.). Theory between the Disciplines. Authority/Vision/Politics, Michigan 1990: S. 135–150.

Balme 2010

Balme, Christopher. Distribuierte Ästhetik. Performance, Medien und Öffentlichkeit, in: Bairlein, Josef/Balme, Christopher/Brincken, Jörg von/Ernst, Wolf-Dieter/Wagner, Meike (Hgg.) Netzkulturen. kollektiv. kreativ. performativ, München 2010: S. 41–54.

Barker 2011

Barker, Martin. Watching Rape, Enjoying Watching Rape...: How Does a Study of Audience Cha(lle)nge Film Studies Approaches?, in: Horeck, Tanja/Kendall, Tina (Hgg.). The New Extremism in Cinema. From France to Europe, Edinburgh 2011: S. 105–116.

Batchen 1997

Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge/Massachusetts 1997.

Bätschmann 1996

Bätschmann, Oskar. Der Künstler als Erfahrungsgestalter, in: Stöhr, Jürgen (Hg.). *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996: S. 248–281.

Baudrillard 1978

Baudrillard, Jean. *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978.

Benecke 2002

Benecke, Mark. Snuff. Filmhistorische Anmerkungen zu einem aktuellen Thema, in: *Archiv für Kriminologie*, Band 209/2002, Lübeck 2002: S. 45–50.

Benedict 1993

Benedict, Helen. The Language of Rape, in: Buchwald, Emilie/Fletcher, Pamela R./Roth, Martha (Hgg.). *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis 1993: S.101–105.

Bennett 2005

Bennett, Jill. *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford 2005.

Bennett 2000

Bennett, Jill. The Aesthetics of Sense-Memory: Theorising Trauma through the Visual Arts, in: Kaltenbeck, Franz/Weibel, Peter (Hgg.). *Trauma und Erinnerung. Trauma and Memory: Cross-Cultural Perspectives*, Wien 2000: S. 81–95.

Benokraitis/Feagin 1995

Benokraitis, Nijole/Feagin, Joe. *Modern sexism: Blatant, subtle, and covert discrimination*, New Jersey 1995.

Benthien 1999

Benthien, Claudia. *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Reinbek 1999.

Bergson 1988

Bergson, Henri. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Frankfurt am Main 1988.

Bieger 2011

Bieger, Laura. Ästhetik der Immersion: Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raumerleben, in: Lehnert, Gertrud (Hg.). *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld 2011: S. 75–95.

Bing 2006

Bing, Alison. *Masami-za: The Narrative Art Theater of Masami Teraoka*, in: Clark, Catharine (Hg.). *Ascending Chaos. The Art of Masami Teraoka*, San Francisco 2006: S. 20–153.

Birnbaum 1997

Birnbaum, Daniel. Annika von Hausswolff, in: Artforum International, Oktober 1997: S. 88–89.

Bohner/Eyssel/Pina/Siebler/Viki 2009

Bohner, Gerd/Eyssel, Friederike/Pina, Afroditi/Siebler, Frank/Viki, Tendayi. Rape myth acceptance: cognitive, affective and behavioural effects of beliefs that blame the victim and exonerate the perpetrator, in: Horvath, Miranda/Brown, Jennifer (Hgg.), Rape. Challenging Contemporary Thinking, Oxfordshire 2009: S. 17–45.

Bovenschen 1979

Bovenschen, Silvia. Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt am Main 1979.

Braun 2011

Braun, Micha. Tantrum Umbrae ad Parietem. Zur Aneignung frühneuzeitlicher Mediendiskurse in Peter Greenaways *The Baby of Mâcon*, in: Heeg, Günther/Denzel, Markus A. (Hgg.). Globalizing Areas, kulturelle Flexionen und die Herausforderung der Geisteswissenschaften, Stuttgart 2011: S. 111–133.

Brinckmann 1995

Brinckmann, Christine. Zur Intensität der Gewalt im Film, in: Hugger, Paul/Stadler, Ulrich (Hgg.). Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart, Zürich 1995: S. 126–146.

Bronfen 2004

Bronfen, Elisabeth. Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, Würzburg 2004.

Bronfen 1995

Bronfen, Elisabeth. Gewaltgeschichte Geschlecht: Zu den neuesten Arbeiten von Peter Greenaway und Cindy Sherman, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.). Das Böse. Jenseits von Absichten und Tätern oder: Ist der Teufel ins System ausgewandert?, Göttingen 1995: S. 328–342.

Brownmiller 1975

Brownmiller, Susan. Against Our Will: Men, Women, and Rape, London 1975.

Bruce 2007

Bruce, Katie. Rule of Thumb: Contemporary Art and Human Rights, in: Culture & Sport Glasgow (Hg.). Towards an Engaged Gallery. Contemporary Art and Human Rights: GoMA's Social Justice Programmes, Glasgow 2007: S. 24–52.

Bryson 1989

Bryson, Norman. Two Narratives of Rape in the Visual Arts. Lucretia and the Sabine Women, in: Tomaselli, Sylvana/Porter, Roy (Hgg.). Rape. An Historical and Cultural Enquiry, New York 1989: S. 152–173.

Bulkow/Petersen 2011

Bulkow, Kristin/ Petersen, Christer. Skandalforschung: Eine methodologische Einführung, in: Bulkow, Kristin/Petersen, Christer (Hgg.). Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung, Wiesbaden 2011: S. 9–28.

Bundeskriminalamt 2008

Bundeskriminalamt (Hg.), Polizeiliche Kriminalstatistik Bundesrepublik Deutschland, Berichtsjahr 2007, Wiesbaden 2008.

Burkhardt 2011

Burkhardt, Dagmar. Hautgedächtnis, Hildesheim 2011.

Büsser 2000

Büsser, Martin. Lustmord – Mordlust. Das Sexualverbrechen als ästhetisches Sujet im zwanzigsten Jahrhundert, Mainz 2000.

Butler 2008

Butler, Judith. Folter und die Ethik der Fotografie, in: Hentschel, Linda (Hg.) Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, Berlin 2008: S. 205–228.

Büttner 1997

Büttner, Claudia. Art Goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellem Raum, München 1997.

Cameron 1992

Cameron, Dan. Sue Williams' Black Comedy of Manners, in: Artforum International, November 1992: S. 70–73.

Cameron/Frazer 1990

Cameron, Deborah/Frazer, Elizabeth. Lust am Töten. Eine feministische Analyse von Sexualmorden. Berlin 1990.

Camhi 1997

Camhi, Leslie, Domestic Horrors/Häuslicher Horror, in: Parkett Nr. 50/51, Zürich 1997: S. 200–208.

Caputi 1987

Caputi, Jane. The Age of Sex Crime, Ohio 1987.

Chau/Feldman/Kabat/Kruse 1993

Chau, Monica/Feldman, Hannah J.L./Kabat, Jennifer/Kruse, Hannah. Introduction, in: Schwartz, Sheila/Philbrick, Jane (Hgg.). The Subject of Rape, Ausst. Kat. Whitney Museum of American Art, 23.06.–29.08.1993, New York 1993: S. 8–11.

Collen 1993

Collen, Lindsey. The Rape of Sita, London 1993.

Cornell 1996

Cornell, Peter. Annika von Hausswolff. XXIII Bienal de São Paulo, Stockholm 1996.

Copelon 1995

Copelon, Rhonda. Gendered War Crimes: Reconceptualizing Rape in Time of War, in: Peters, Julie/Wolper, Andrea (Hgg.). Women's Rights Human Rights. International Feminist Perspectives, London 1995: S.197–214.

Cottingham 1994

Cottingham, Laura. Spotlight: Jenny Holzer, in: Flash Art XXVII, Nr. 178, 1994: S. 90–92.

Coulthard 2006

Coulthard, Lisa. "I Am Awake in the Place Where Women Die": Violent Death in the Art of Abigail Lane and Jenny Holzer, in: Burfoot, Annette/Lord, Susan (Hgg.). Killing Women. The Visual Culture of Gender and Violence, Waterloo 2006: S. 123–137.

Dane 2005

Dane, Gesa. >>Zeter und Mordio<< Vergewaltigung in Literatur und Recht, Göttingen 2005.

Daniels 1992

Daniels, Dieter. Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992.

Dannatt 1997

Dannatt, Adrian. Sweet Williams/Lustvolle Attacken, in: Parkett Nr. 50/ 51, Zürich 1997: S. 186–199.

Darian 2007

Darian, Veronika. Erlesene Bilder – Repräsentationen in Zeiten souveräner Macht, in: Zenck, Martin/Becker, Tim/Woebis, Raphael (Hgg.). Gewaltdarstellung und Darstellungsgewalt in den Künsten und Medien, Berlin 2007: S.171–182.

De Duve 2006

De Duve, Thierry. Die kritische Funktion der Kunst und das Projekt der Emanzipation, in: Menke, Christoph/Rebentisch, Juliane (Hgg.). Kunst – Fortschritt – Geschichte, Berlin 2006: S. 21–39.

Deimel 2005

Deimel, Claus. Haut und Hülle. Vom Schmücken und Kleiden, Ausst. Kat. Museum für Völkerkunde Dresden im Japanischen Palais Dresden, 26.10.–23.07.2005, Dresden 2005.

De la Fontaine 2009

De la Fontaine, Dina. Sexualdelikte und sexuelle Gewalt im Kontext von Viktimisierungsstudien, Holzkirchen 2009.

Drüeke/Klaus 2008

Drüeke, Ricarda/Klaus, Elisabeth. Öffentlichkeit und Privatheit: Frauenöffentlichkeiten und feministische Öffentlichkeiten, in: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hgg.). Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie, Wiesbaden 2008, S. 237–244.

Drühl 2001

Drühl, Sven. Absenter versus präsenter Tod, in: Kunstforum International. Choreografie der Gewalt, Band 153, 2001: S. 109–116.

Duerr 1993

Duerr, Hans Peter. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Band 3. Obszönität und Gewalt, Frankfurt am Main 1993.

Du Toit 2009

Du Toit, Louise. A Philosophical Investigation of Rape. The Making and Unmaking of The Feminine Self, New York 2009.

Eckes 2008

Eckes, Thomas. Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen, in: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hgg.). Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie, Wiesbaden 2008, S. 171–182.

Eco 1977

Eco, Umberto. Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Mai 1977.

Eder-Jordan 2011

Eder-Jordan, Beate. Bilder verweigern und Räume schaffen. Ein Gespräch mit Franz Wassermann, in: Moser, Anita/Wassermann, Franz (Hgg.). Narben/Scars. Kunstprojekt zu sexueller Gewalt/An Art Project on Sexual Abuse, Innsbruck 2011: S. 194–203.

Eiblmayer 1993

Eiblmayer, Silvia. Die Frau als Bild: Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.

Eisl 2007

Eisl, Sonja. Sehe ich einen Film oder bin ich schon im Theater? Das Genre <<Theaterfilm>>, in: Kotte, Andreas (Hg.). Theater im Kasten, Zürich 2007: S. 11–89.

Emmert 2011

Emmert, Claudia. Ironische Komplizenschaften. Über das Verhältnis von Kunst, Künstler und Betrachter, in: Emmert, Claudia (Hg.). iRonic. Die feinsinnige Ironie der Kunst. Ausst. Kat. Kunstpalais Erlangen 02.07.–04.09.2011/Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen 21.01.–09.04.2012, Erlangen 2011: S. 14–23.

Emmert/Schenk-Weininger 2011

Emmert, Claudia/Schenk-Weininger, Isabell. Die Sprachen der Ironie, in: Emmert, Claudia (Hg.). iRonic. Die feinsinnige Ironie der Kunst. Ausst. Kat. Kunstpalais Erlangen 02.07.–04.09.2011/Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen 21.01.–09.04.2012, Erlangen 2011: S. 4–12.

Engelbach 1997

Engelbach, Barbara. Held, Märtyrer oder Star? Künstlermythen in der Aktionskunst um 1970, in: Hoffmann-Curtius, Kathrin/Wenk, Silke (Hgg.). Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung, Marburg 1997: S. 185–195.

Exley 2009

Exley, Roy. Izima Kaoru: Landscapes with a Corpse, Osterfildern-Ruit 2009.

Faust 1977

Faust, Wolfgang Max. Bilder werden Worte, Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst im Ende der Künste, München 1977.

Feldman 1993

Feldman, Hannah J.L.. More Than Confessional: Testimonial and the Subject of Rape, in: Schwartz, Sheila/Philbrick, Jane (Hgg.). The Subject of Rape, Ausst. Kat. Whitney Museum of American Art, 23.06.–29.08.1993, New York 1993: S. 13–41.

Fischer-Lichte 2007

Fischer-Lichte, Erika. Theatralität und Inszenierung, in: Fischer-Lichte, Erika/Pflug, Isabel/Warstat, Matthias (Hgg.). Inszenierung und Authentizität, Band 1, Tübingen 2007: S. 9–28.

Fischer-Lichte 2004

Fischer-Lichte, Erika. Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004.

Fischer-Lichte/Wulf 2004

Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christian. Praktiken des Performativen. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Band 13/1, Berlin 2004.

Fischer-Lichte 1993

Fischer-Lichte, Erika. Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen 1993.

Flusser 1983

Flusser, Vilém. Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen 1983.

Franke 2004

Franke, Ursula. Spielarten der Emotionen. Versuch einer Begriffserklärung im Blick auf Diskurse der Ästhetik, in: Herding, Klaus/Stumpfhaus, Bernhard (Hgg.). Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten, Berlin 2004: S. 165–188.

Frueh 1996

Frueh, Joanna. Erotic Faculties, London 1996.

Galtung 1975

Galtung, Johan. Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung, Reinbek 1975.

Gaugele 2011a

Gaugele, Elke. Historische Plattformen der Craftistas. Symbolische Politik und politische Praxis textile Handarbeiten, in: Critical Crafting Circle (Hg.). Craftista! Handarbeit als Aktionismus, Mainz 2011: S. 12–14.

Gaugele 2011b

Gaugele, Elke. Revolutionäre Strickerinnen, Textilaktivist_innen und die Militarisierung der Wolle. Handarbeit und Feminismus in der Moderne, in: Critical Crafting Circle (Hg.). Craftista! Handarbeit als Aktionismus, Mainz 2011: S. 15–27.

Giannachi/Kaye 2011

Giannachi, Gabriella/Kaye, Nick. Performing presence. Between the live and the simulated, Manchester 2011.

Goffman 2003

Goffman, Erving. Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München 2003.

Görling 2011

Görling, Reinhold. Zeugen. Verletzbarkeit und Verantwortung, in: Moser, Anita/Wassermann, Franz (Hgg.). Narben/Scars. Kunstprojekt zu sexueller Gewalt/An Art Project on Sexual Abuse, Innsbruck 2011: S. 145–152.

Grabenwarter 2009

Grabenwarter, Christoph. Europäische Menschenrechtskonvention. Ein Studienbuch, München 2009.

Gradinari 2011

Gradinari Irina. Genre, Gender und Lustmord. Mörderische Geschlechterfantasien in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa, Bielefeld 2011.

Graevenitz 1993

Graevenitz, Antje von. Die Moral von >>Truisms, Abstracts and Soundbites<<, in: Louis, Eleonora/Stoos, Toni (Hgg.). Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Wien 1993: S. 219–238.

Grasskamp 1997

Grasskamp, Walter. Kunst und Stadt, in: Bußmann, Klaus/König, Kasper/Matzner, Florian (Hgg.). Skulptur. Projekte in Münster 1997, Osterfildern-Ruit 1997: S. 7–41.

Grenz 2008

Grenz, Sabine. (Ent-)Tabuisiertes Erzählen: Sexuelle Gewalt an >deutschen< Frauen am Ende des Zweiten Weltkriegs, in: Fritsch, Ute/Hanitzsch, Konstanze, John, Jennifer, Michaelis, Beatrice (Hgg.). Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht, Bielefeld 2008: S. 171–185.

Greiner 2002

Greiner, Sylvia. Kulturphänomen Stricken. Das Handstricken im sozialgeschichtlichen Kontext, Remshalden-Grunbach 2002.

Grimminger 2000

Grimminger, Rolf. Der Tod des Aristoteles. Über das Tragische und die Ästhetik der Gewalt, in: Grimminger, Rolf (Hg.). Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität, München 2000: S. 9–23.

Grønstad 2011

Grønstad, Asbjørn. On the Unwatchable, in: Horeck, Tanja/Kendall, Tina (Hgg.). The New Extremism in Cinema. From France to Europe, Edinburgh 2011: S. 192–205.

Grosz 1992

Grosz, Elisabeth. Bodies-Cities, in: Colomina, Beatrice (Hg.). Sexuality and Space, Princeton 1992: S. 241–254.

Groys 1992

Groys, Boris. Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, München 1992.

Grubner 2011

Grubner, Barbara. Vorwort: Sozialwissenschaftliche Perspektiven auf Gewalt und Geschlecht, in: Zuckerhut, Patricia/Grubner, Barbara (Hgg.). Gewalt und Geschlecht. Sozialwissenschaftliche Perspektiven auf sexualisierte Gewalt, Frankfurt am Main 2011: S. 7–22.

Grunenberg 1997

Grunenberg, Christoph. Unsolved Mysteries. Gothic Tales from Frankenstein to the Hair Eating Doll, in: Grunenberg, Christoph (Hg.). Gothic. Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art, Boston 1997: S. 213–159 (Seitenangaben rückw.).

Gussow 2001

Gussow, Mel. The Art of Aftermath, Distilled in Memory, in: New York Times, Mittwoch, 14. November 2001: S.1–3.

Hacker 2007

Hacker, Hans. Neuronale Rezeption emotionaler Inhalte der darstellenden Kunst, in: Herding, Klaus/Krause-Wahl, Antje (Hgg.). Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahsicht, Taunusstein 2007: S. 53–64.

Hagemann-White 2002

Hagemann-White, Carol. Gender-Perspektiven auf Gewalt in vergleichender Sicht, in: Heitmeyer, Wilhelm/Hagan, John (Hgg.). Internationales Handbuch der Gewaltforschung, Wiesbaden 2002: S. 124–149.

Hammer-Tugendhat/Lutter 2010

Hammer-Tugendhat, Daniela/Lutter, Christina. Emotionen im Kontext. Eine Einleitung, in: Hammer-Tugendhat, Daniela/Lutter, Christina (Hgg.). Emotionen, transcript Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 2/2010, Bielefeld 2010: S. 7–14.

Hayden 2008

Hayden, Malin Hedlin. Re-Seeing, in: Magasin 3 Stockholm Konsthall (Hg.). Annika von Hausswolff. Ich bin die Ecke aller Räume, Stockholm 2008: S. 85–92.

Heartney 2006

Heartney, Eleanor. Masami Teraoka's Inferno: Tales for an Era of Moral Chaos, in: Clark, Catharine (Hg.). Ascending Chaos. The Art of Masami Teraoka, San Francisco 2006: S. 154–193.

Heartney 2001

Heartney, Eleanor. Pictures from an Inquisition, in: Art in America, April 2001: S. 92–97.

Hedinger 2013

Hedinger, Johannes M.. Postironie. Zur Kunst nach der Ironie, in: Hedinger, Johannes M./Meyer, Torsten (Hgg.), WHAT'S NEXT? Kunst nach der Krise. Ein Reader, Berlin 2013: S. 1–7.

Hegemann 2002

Hegemann, Carl. Einbruch der Realität – Politik und Verbrechen, Berlin 2002.

Heinrich 1993

Heinrich, Christoph. Strategien des Erinnerns. Der veränderte Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre, München 1993.

Heinisch 1988

Heinisch, Severin. Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft, Wien 1988.

Heinzelmann/Kreuzer 2010

Markus Heinzelmann, Markus/Kreuzer, Stefanie (Hgg.). Neues Rheinland. Die postironische Generation, Berlin 2010.

Heise/Pitanguy 1994

Heise, Lori/Germain, Adrienne/Pitanguy, Jacqueline. Violence Against Women: The Hidden Health Burden, World Bank Discussion Paper 255, Washington DC 1994.

Held/Schneider 2007

Held, Jutta/Schneider, Norbert. Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln 2007.

Hentschel 2005

Hentschel, Linda. Das Kommen der Bilder. Jacques Derridas Gastfreundschaft für Schurken visuell gedacht, in: Metelmann, Jörg. (Hg.). Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt, Würzburg 2005: S. 61–73.

Hentschel 2002

Hentschel, Linda. Pornotypische Techniken des Betrachtens – Gustave Courbets „L'origine du monde“ (1866) und der Penetrationskonflikt der Zentralperspektive, in: Härtel, Insa/Schade, Sigrid (Hgg.). Körper und Repräsentation, Opladen 2002: S. 63–71.

Herding 2007

Herding, Klaus. Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahsicht, in: in: Herding, Klaus/Krause-Wahl, Antje (Hgg.). Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahsicht, Taunusstein 2007: S. 7–16.

Herding 2004

Herding, Klaus. Emotionsforschung heute – eine produktive Paradoxie, in: Herding, Klaus/Stumpfhaus, Bernhard (Hgg.). Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten, Berlin 2004: S. 3–46.

Hermann-Kolb 2005

Hermann-Kolb, Barbara. Die Systematik der sexuellen Gewalt- und Missbrauchsdelikte nach den Reformen 1997, 1998 und 2004, Frankfurt am Main 2005.

Hermanns 1996

Hermanns, Fritz. >>Bombt die Mörder nieder!<< Überlegungen zu linguistischen Aspekten der Erzeugung von Gewaltbereitschaft, in: Diekmannshenke, Hajo/Klein, Josef (Hgg.). Wörter in der Politik. Analysen zur Lexemverwendung in der politischen Kommunikation, Opladen 1996: S. 133–161.

Herman 1993

Herman, Judith Lewis. Die Narben der Gewalt. Traumatische Erfahrungen verstehen und überwinden, München 1993.

Hernegger 1995

Hernegger, Rudolf. Wahrnehmung und Bewußtsein. Ein Diskussionsbeitrag zu den Neurowissenschaften, Heidelberg 1995.

Herpell 2013

Herpell, Gabriela. >>Sie wollten uns zerstören. Aber wir haben überlebt<<, in: Süddeutsche Zeitung Magazin, Nummer 10, 08.03.2013, München 2013: S. 53–60.

Heynen 2007

Heynen, Julian. Umstülpung und Entfaltung, in: Heynen, Julian/Kölle, Brigitte. Weisse Folter. Gregor Schneider. Ausst. Kat. K 21 Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 17.03–15.07.2007, Köln 2007: S. 7–11.

Higgins 2010

Higgins, Lynn A.. Screen/Memory: Rape and its Alibis in *Last Year at Marienbad*, in: Russell, Dominique (Hg.). Rape in Art Cinema, New York 2010: S. 15–25.

Höch/Adriani 1980

Höch, Hannah/Adriani, Götz (Hgg.). Hannah Höch: Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle, Leipzig 1980.

Hoffmann 2006

Hoffmann, Kathryn A.. The West Looked Up the Skirts of Venus: Myth and Social Commentary in Masami Teraoka's Art, in: Clark, Catharine (Hg.). Ascending Chaos. The Art of Masami Teraoka, San Francisco 2006: S. 194–205.

Hoffmann-Curtius 2004

Hoffmann-Curtius, Kathrin. Frauenmord als künstlerisches Thema der Moderne, in: Robertz, Frank/Thomas, Alexandra (Hgg.). Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens, München 2004: S. 282–300.

Hooks 1994

Hooks, Bell. Die Beendigung von Gewalt als Ziel der Feministischen Bewegung, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin (Hg.), Gewalt/Geschäfte. Eine Ausstellung zum Topos der Gewalt in der gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung. Ausst. Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, 10.12.94–17.02.1995, Berlin 1994: S. 166–173.

Horvath/Brown 2009

Horvath, Miranda/Brown, Jennifer. Do you believe her and is it a real rape?, in: Horvath, Miranda/Brown, Jennifer (Hgg.), Rape. Challenging Contemporary Thinking, Oxfordshire 2009: S. 325–342.

Hotchkiss 2001

Hotchkiss, Lia M.. Theater, Ritual, and Materiality in Peter Greenaway's The Baby of Mâcon, in: Willoquet-Maricondi, Paula/Aleman-Galway, Mary (Hgg.). Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema, London 2001: S. 223–253.

Huber 2007

Huber, Hans Dieter. Kunst als soziale Konstruktion, München 2007.

Hugger 1995

Hugger, Paul. Elemente einer Kulturanthropologie der Gewalt, in: Hugger, Paul/Stadler, Paul (Hgg.). Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart, Zürich 1995: S. 17–27.

Huizinga 1956

Huizinga, Johan. Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Hamburg 1956.

Irish 2010

Irish, Sharon. Suzanne Lacy: Spaces between, Minneapolis 2010.

Jacob 1995

Jacob, Mary Jane. An Unfashionable Audience, in: Suzanne Lacy (Hg.). Mapping the Terrain. New Genre Public Art, Washington 1995: S. 50–59.

Jacques 1996

Jacques, Alison Sarah. Abigail Lane. Body of Evidence, in: Art+Text, Nummer 54, 1996: S. 56–61.

Jäger 1982

Jäger, Georg. Kokoschkas „Mörder. Hoffnung der Frauen“. Die Geburt des Theaters der Grausamkeit aus dem Geist der Wiener Jahrhundertwende, in: Wiedemann, Conrad (Hg.). Germanisch-Romanische Monatsschrift, München, Band 32, 1982: S. 215–275.

James 2005

James, William. Was ist eine Emotion?, in: Grau, Oliver/Keil, Andreas (Hgg.). Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound, Frankfurt am Main 2005: S. 20–46.

Jensen 2009

Jensen, Ulf. Breaking the Frame. Peter Greenaways Thyssen-Vorlesung zur Ikonologie der Gegenwart an der Humboldt-Universität zu Berlin, Februar 2007, in: Boehn, Gottfried/Bredekamp, Horst (Hgg.). Ikonologie der Gegenwart, München 2009: S. 115–127.

Jochmann 2001

Jochmann, Hermann. Öffentliche Kunst als Denkmalkritik. Studien zur Spezifik zeitgenössischer Kunst in Bezugnahme auf öffentliche Erinnerungszeichen, Weimar 2001.

Joselit 1998

Joselit, David. Voices, Bodies and Spaces: The Art of Jenny Holzer, in: Joselit, David/Simon, Joan/Salecl, Renata (Hgg.). Jenny Holzer, London 1998: S. 42–77.

Jütte 2009

Jütte, Robert. Hautnah – Anmerkungen aus medizinhistorischer Sicht, in: Villigster Werkstatt Interdisziplinarität (Hg.). Haut – Zwischen Innen und Außen. Organ – Fläche – Diskurs, Berlin 2009: S. 15–28.

Kappeler 1994

Kappeler, Susanne. Massenverrat an den Frauen im ehemaligen Jugoslawien, in: Kappeler, Susanne (Hg.). Vergewaltigung, Krieg, Nationalismus. Eine feministische Kritik, München 1994: S. 30–53.

Karabelnik 2004

Karabelnik, Marianne. Der Voyeurismus der Kunst, in: Karabelnik, Marianne (Hg.). Stripped Bare. Der entblößte Körper in der zeitgenössischen Kunst und Fotografie, Osterildern-Ruit 2004: S. 129–160.

Karallus 2001

Karallus, Christine. Staatsanwälte, Kriminalisten und Detektive, in: Kunstforum International. Choreografie der Gewalt, Band 153, Ruppichterth 2001: S. 109–116.

Karremann/Roder 2008

Karremann, Isabel/Roder, Carolin. Macht – Körper – Sinn? Körper als Schnittstelle zwischen kultureller Einschreibung und verstörendem Eigensinn, in: Mieszkowski, Sylvia/Vogt-William, Christine (Hgg.). Disturbing Bodies, Berlin 2008: S. 121–164.

Keesey 2006

Keesey, Douglas. The Films of Peter Greenaway. Sex, Death and Provocation, North Carolina 2006.

Kelly 1987

Kelly, Liz. The Continuum of Sexual Violence, in: Hammer, Jalna/Maynard, Mary (Hgg.). Women, Violence and Social Control. Atlantik Highlands, NJ, 1987: S. 46–60.

Keppler 1997

Keppler, Angela. Über einige Formen der medialen Wahrnehmung von Gewalt, in: Trotha, Trutz von (Hg.). Soziologie der Gewalt. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 3/Wiesbaden 1997: S. 380–400.

Kernodle 1943

Kernodle, George. Renaissance Artists in the Service of the People: Political Tableaux Vivants and Street Theaters in France, Flanders, and England, in: The Art Bulletin, 1943, Nr. 15/1: S. 59–64.

Klindienst 1991

Klindienst Joplin, Patricia. The Voice of the Shuttle is Ours, in: Higgins, Lynn A./Silver Brenda R. (Hgg.). Rape and Representation, Columbia 1991: S. 35–64.

Knieper 2005

Knieper, Thomas. Kommunikationswissenschaftliche Beiträge zu einer interdisziplinären Bildwissenschaft, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.). Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung, Köln 2005: S. 56–70.

Koch 2008a

Koch, Angela. Das >unsägliche> Verbrechen. Überlegungen zur Tabuisierung von sexueller Gewalt im Spielfilm, in: Frietsch, Ute/Hanitzsch, Konstanze/John, Jennifer/Michaelis, Beatrice (Hgg.). Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht, Bielefeld 2008: S. 187–202.

Koch 2008b

Koch Angela. Performing Sexual Violence. Zum Erscheinen der Bedeutung von sexueller Gewalt im Film, in: Oster, Martina, Ernst/Waltraud, Gerards, Marion (Hgg.). Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und MedienKunst, Hamburg 2008: S. 76–87.

Koch 2007

Koch, Angela. Ir/réversible – die audiovisuelle Codierung von sexueller Gewalt im Film, in: Knopf, Kerstin/ Schneikart, Monika (Hgg.). Sex/ismus und Medien, Herbolzheim 2007: S. 139–164.

Koch 2000

Koch, Angela. Geografisierung des Frauenkörpers, in: Sozialwissenschaftliche Forschung & Praxis für Frauen e.V. (Hg.). Beiträge zur feministischen Praxis, Kreativ/Dekorativ. Reflexionen über Kunst und Ästhetik, Heft 55, Köln 2000: S. 81–92.

Koebner 1997

Koebner, Thomas. Lehrjahre im Kino. Schriften zum Film, St. Augustin 1997.

Kölle 2007

Kölle, Brigitte. Die Zumutung, in: Heynen, Julian/Kölle, Brigitte. Weisse Folter. Gregor Schneider. Ausst. Kat. K 21 Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 17.03–15.07.2007, Köln 2007: S. 23–37.

König 2011

König, Diana. Das Subjekt der Kunst: Schrei, Klage und Darstellung. Eine Studie über Erkenntnis jenseits der Vernunft im Anschluss an Lessing und Hegel, Bielefeld 2011.

Koschatzky 1992

Koschatzky, Walter. Die Kunst der Karikatur, in: Koschatzky, Walter (Hg.). Karikatur & Satire. Fünf Jahrhunderte Zeitkritik, München 1992: S. 11–28.

Krause 1996

Krause, Burkhardt. "er empfienc diu lant unt ouch die magt": Die Frau, der Leib, das Land. Herrschaft und *body politic* im Mittelalter, in: Krause, Burkhardt/Scheck, Ulrich (Hgg.). Verleiblichungen. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien über Strategien, Formen und Funktionen der Verleiblichung in Texten von der Frühzeit bis zum *Cyberspace*, Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft; Band 7, St. Ingbert 1996: S. 31–82.

Krichel 2010

Krichel, Marianne. Erzähltheorie und Comics. Am Beispiel von Zeitungscomics des *Herald Tribune*, in: Grünewald, Dietrich (Hg.). Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung, Bochum 2010: S. 33–46.

Krüger-Fürhoff 2001

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. Der versehrte Körper: Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals, Göttingen 2001.

Kruse 1993

Kruse, Hannah. A Shift in Strategies: Depicting Rape in Feminist Art, in: Schwartz, Sheila/Philbrick, Jane (Hgg.). The Subject of Rape, Ausst. Kat. Whitney Museum of American Art, 23.06.–29.08.1993, New York 1993: S. 43–63.

Kuni 2008

Kuni, Verena. >> Not Your Granny's Craft<<? Neue Maschen, alte Muster – Ästhetiken und Politiken von Nadelarbeit zwischen Neokonservatismus, >>New Craftivism<< und Kunst, in: John, Jennifer/Schade, Sigrid (Hgg.). Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktion, Bielefeld 2008: S. 169–191.

Künkler 2012

Künkler, Karoline. Aus den Dunkelkammern der Moderne. Destruktivität und Geschlecht in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Köln 2012.

Kury/Obergfell-Fuchs 2007

Kury, Helmut/Obergfell-Fuchs, Joachim. Sexualkriminalität, in: Schneider, Hans Joachim (Hg.). Internationales Handbuch der Kriminologie. Band 1: Grundlagen der Kriminologie, Berlin 2007: S. 613–666.

Landert 1996

Landert, Markus. Im Kopf die eigenen Bilder, in: Ruf, Beatrix/Landert, Markus/Kunstmuseum des Kantons Thurgau (Hgg.). Jenny Holzer. Lustmord, Ausst.

Kat. Kunstmuseum des Kantons Thurgau, 22.09.1996–27.04.1997, Osterfildern-Ruit 1996: S. 55–62.

Landry/MacLean/Spivak 2008

Landry, Donna/MacLean, Gerald/Spivak, Gayatri Chakravorty. Ein Gespräch über Subalternität, in: Spivak, Gayatri Chakravorty (Hg.). *Can the Subaltern Speak?* Postkolonialität und subalterne Artikulation, Wien 2008: S. 119–148.

Landwehr 2004

Landwehr, Nora. Die Puppe als artifizielles Objekt, Fetisch und Idealtypus: Untersuchungen zur Inszenierung des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Hildesheim 2004.

Lange 2002

Lange, Marie-Luise. Grenzüberschreitungen. Wege zur Performance. Körper – Handlung – Intermedialität im Kontext ästhetischer Bildung, Königstein/Taunus 2002.

Lehnert 2001

Lehnert, Gertrud. Der modische Körper als Raumsulptur, in: Fischer-Lichte, Erika (Hg.). *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart 2001: S. 528–549.

Lenz 2008a

Lenz, Ilse (Hg.). *Die Neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied. Eine Quellensammlung*, Wiesbaden 2008.

Lenz 2008b

Lenz, Ilse. Frauenbewegungen: Zu den Anliegen und Verlaufsformen von Frauenbewegungen als sozialen Bewegungen, in: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hgg.). *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, Wiesbaden 2008, S. 859–869.

Levi Strauss 2006

Levi Strauss, David. *Written in the Blood of Women: Inscription and Contagion in Jenny Holzer's Lustmord*, in: Anastas, Rhea/Brenson, Michael. *Witness to Her Art*, New York 2006: S. 239–249.

Lindner 1994

Lindner, Ines. Die exakte Stummheit des Details. Über Jenny Holzers Arbeit für das Magazin der Süddeutschen Zeitung, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin (Hg.), *Gewalt/Geschäfte. Eine Ausstellung zum Topos der Gewalt in der gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung*. Ausst. Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, 10.12.94–17.02.1995, S. 145–148.

Lind 1999

Lind, Maria. Annika von Hausswolff: *The thirsty dog's image of water*, Stockholm 1999.

Lindqvist 2008

Lindqvist, John Ajvide. *A magnificent absence. Thoughts on selected works by Annika von Hausswolff*, in: *Magasin 3 Stockholm Konsthall* (Hg.). *Annika von Hausswolff. Ich bin die Ecke aller Räume*, Stockholm 2008: S. 41–57.

Löw-Beer 2004

Löw-Beer, Martin. Einfühlung, Mitgefühl und Mitleid, in: Herding, Klaus/Stumpfhaus, Bernhard (Hgg.). Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten, Berlin 2004: S. 104–121.

Lüdeke 1995

Lüdeke, Jean. Die Schönheit des Schrecklichen. Peter Greenaway und seine Filme, Bergisch Gladbach 1995.

Lüdeking 2005

Lüdeking, Karlheinz. Was unterscheidet den Pictorial Turn vom Linguistic Turn?, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.). Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung, Köln 2005: S. 122–131.

Lütke 2002

Lütke, Rudolf. Der Ernst der Ironie. Studien zur Grundlegung einer ironistischen Kulturphilosophie der Kunst, Würzburg 2002.

MacKenzie 2010

MacKenzie, Scott. On Watching and Turning Away: Ono's *Rape*, *Cinéma Direct* Aesthetics, and the Genealogy of *Cinéma Brut*, in: Russell, Dominique (Hg.). Rape in Art Cinema, New York 2010: S. 159–170.

Madigan/Gamble 1991

Madigan, Lee/Gamble Nancy C.. The Second Rape. Society's Continued Betrayal of the Victim, New York 1991.

Manchevski 2007

Manchevski, Milcho. Art, Violence + Society: A Few Notes. Tone and Funktion: Art and Ritual, in: Kulavkova, Kata (Hg.). Interpretations. European Research Project for Poetics & Hermeneutics. Violence & Art, Volume 1, Skopje 2007: S. 203–212.

Marococi 2007

Marococi, Roxana. Comic Abstraction. Image-Breaking, Image-Making, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art New York, 04.03.–11.06.2007, New York 2007.

Maset 1995

Maset, Pierangelo. Ästhetische Bildung der Differenz. Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter, Stuttgart 1995.

Masuch 2006

Masuch, Bill, Der offene Raum. HandlungsRäume in Kunst und Kunstvermittlung, in: Maset, Pierangelo/Reuter, Rebekka/Steffel, Hagen (Hgg.). Corporate Difference. Formate der Kunstvermittlung, Lüneburg 2006: S. 87–128.

Mauss 1968

Mauss, Marcel. Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften, Frankfurt/Main 1968.

Maynard 2012

Maynard, Patrick. What's So Funny? Comic Content in Depiction, in: Meskin, Aaron/Cook, Roy (Hgg.). The Art of Comics. A Philosophical Approach, Chichester 2012: S. 105–124.

McCloud 2001

McCloud, Scott. Comic richtig lesen, Hamburg 2001.

Mc Fadden 2007

Mc Fadden, David Revere. Knitting and Lace: Radical and Subversive?, in: Museum of Arts & Design New York (Hg.). Radical Lace & Subversive Knitting. Ausst. Kat. Museum of Arts & Design, 25.01.–17.06.07, New York 2007: S. 8–22.

Menzel 2008

Menzel, Birgit. Der konstruierte Charakter sexueller Gewalt, in: Schmidt, Renate-Berenike/Sielert, Uwe (Hgg.). Handbuch Sexualpädagogik und sexuelle Bildung, Weinheim/München 2008: S. 447–454.

Metzger 2010

Metzger, Stephanie. Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart, Bielefeld 2010.

Meyer 2008

Meyer, Petra Maria, Acoustic Turn, München 2008.

Meyer 2006

Meyer, Petra Maria. „Denn an diesen Bildern deutet er sich das Leben.“ Zur medienethischen Funktion einer anderen Erinnerung an den Schrecken des Krieges in Filmen von Alain Resnais und Andrej Tarkowskij, in: Zenck, Martin/Becker, Tim/Woebs, Raphael (Hgg.). Gewaltdarstellung und Darstellungsgewalt in den Künsten und Medien, Berlin 2006: S. 43–89.

Meyer 2000

Meyer, James. The Funktional Site; or, the Transformation of Site Specificity, in: Suderburg, Erika (Hg.). Space, Site, Intervention. Situating Installation Art, Minneapolis 2000: S. 23–37.

Michele 2006

Michele, Zoey Élouard. Missing: On the Politics of Re/ Presentation, in: Burfoot, Annette/Lord, Susan (Hgg.). Killing Women. The Visual Culture of Gender and Violence, Waterloo 2006: S. 47–65.

Mieszkowski 2008

Mieszkowski, Sylvia. Einleitendes, in: Mieszkowski, Sylvia/Vogt-William, Christine (Hgg.). Disturbing Bodies, Berlin 2008: S. 7–31.

Miller/Biele 1993

Miller, Peggy/Biele, Nancy. Twenty Years Later: The Unfinished Revolution, in: Buchwald, Emilie/ Fletcher, Pamela R./Roth, Martha (Hgg.). Transforming a Rape Culture, Minneapolis 1993: S. 49–54.

Miles 1997

Miles, Malcolm. Art, Space and the City. Public Art and Urban Futures, New York 1997.

Mitchell 2011

Mitchell, William John Thomas. Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present, Chicago 2011.

Mitchell 2009

Mitchell, William John Thomas. Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.). Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt/Main 2009: S. 319–327.

Mitchell 2005

Mitchell, William John Thomas. What do pictures want? The loves and lives of images, London 2005.

Mitchell 1997

Mitchell, William John Thomas. Der Pictorial Turn, in: Kravagna, Christian (Hg.). Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997: S. 15–40.

Möntmann 2002

Möntmann, Nina. Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green, Köln 2002.

Moral 2009

Moral, Şükran. „Ich führe das Publikum nicht zum Orgasmus“. Şükran Moral im Gespräch mit Johannes Odenthal, in: Odenthal, Johannes/Hahn-Raabe, Claudia (Hgg.). Zeitgenössische Künstler aus der Türkei, Göttingen 2009: S. 139–147.

Moser 2011

Moser, Anita. Kunst (miss-) braucht Menschen. Partizipation, Repräsentation, Irritation, in: Moser, Anita/Wassermann, Franz (Hgg.). Narben/Scars. Kunstprojekt zu sexueller Gewalt/An Art Project on Sexual Abuse, Innsbruck 2011: S. 175–182.

Müller-Ebeling 2004

Müller-Ebeling, Claudia. Das Böse in der Kunst – oder der Serienmörder im Dienste der Kunst, in: Robertz, Frank/Thomas, Alexandra (Hgg.). Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens, München 2004: S. 301–313.

Müller-Koch 2006

Müller-Koch, Uta. Gewalt und Körperlichkeit – Eine philosophische Perspektive, in: Dietrich, Julia/Müller-Koch, Uta (Hgg.). Ethik und Ästhetik der Gewalt, Paderborn 2006: S. 243–259.

Munroe 1996

Munroe, Alexandra. Pulp Fiction and the Floating World, in: Arthur M. Sackler Gallery (Hg.). Paintings by Masami Teraoka, Ausst. Kat. Arthur M. Sackler Gallery, 30.06.–01.12.1996, Washington 1996: S. 33–49.

Munro/Kelly 2009

Munro, Vanessa E./Kelly, Liz. A vicious cycle? Attrition and conviction patterns contemporary rape cases in England and Wales, in: Horvath, Miranda/Brown, Jennifer (Hgg.), Rape. Challenging Contemporary Thinking, Oxfordshire 2009: S. 281–300.

Neuhaus 2007

Neuhaus, Stefan. Skandal im Sperrbezirk? Grenzen und Begrenzungen der Wirkung von Kunst- und Literaturskandalen, in: Neuhaus, Stefan/Holzner, Johann (Hgg.). Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, Göttingen 2007: S. 41–53.

Nochlin 1971

Nochlin, Linda. Why have There Been No Great Women Artists?, in: Gornick, Vivian/Moran, Barbara (Hgg.). Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness, New York 1971: S. 480–519.

Noltze 2005

Noltze, Katja. Dialog Kunst – Raum. Situative Innenrauminstallation als Wahrnehmungsangebot und Lernort, Oberhausen 2005.

Nünning/Nünning 2002

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar. Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie, in: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hgg.). Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier 2002: S. 1–22.

Petersen 2009

Petersen, Christer. Peter Greenaways Spielfilme. Strukturen und Kontexte, Kiel 2009.

Phelan 2005

Phelan, Peggy. Überblick, in: Reckitt, Helena (Hg.). Kunst und Feminismus, Berlin 2005: S. 14–176.

Phillips 1995

Phillips, Patricia C.. Peggy Diggs: Private Acts and Public Art, in: Felshin, Nina (Hg.). But is it Art? The Spirit of Art as Activism, Seattle 1995: S. 283–308.

Port 2005

Port, Ulrich. Pathosformeln: die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888) , München 2005.

Porter 1989

Porter, Roy. Rape – Does it have a Historical Meaning?, in: Tomaselli, Sylvana/Porter, Roy (Hgg.). Rape. An Historical and Cultural Enquiry, New York 1989: S. 216–236.

Posch 2009

Posch, Waltraud. Projekt. Körper. Wie der Kult um die Schönheit unser Leben prägt, Frankfurt/Main 2009.

Quinn 2008

Quinn, Bradley. Textiles at the Cutting Edge, in: Monem, Nadine Kätke (Hg.). Contemporary Textiles. The Fabric of Fine Art, London 2008: S. 8–34.

Rancière 2007

Rancière, Jacques. Theater of Images, in: Schweizer, Nicole. Alfredo Jaar. La Politique des Images, Ausst. Kat. Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne, 01.06.–03.09.2007, Zürich 2007: S. 71–80.

Rauterberg 2007

Rauterberg, Hanno. Und das ist Kunst!?! Eine Qualitätsprüfung, Frankfurt am Main, 2007.

Resko 2010

Resko, Stella M. Intimate Partner Violence and Women's Economic Insecurity, El Paso 2010.

Rißler-Pipka 2005

Rißler-Pipka, Nanette. Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion. Beispiele intermedialer Vernetzung von Literatur, Malerei und Film, München 2005.

Rose 1993

Rose, Gillian. Some Notes Towards Thinking about the Spaces of the Future, in: Bird, Jon/Curtis, Barry/Putnam, Tim/Robertson, George/Tickner, Lisa (Hgg.). Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change, London 1993: S. 70–86.

Ruelfs 2001

Ruelfs, Esther. Sich selbst spielen. Strategien der Inszenierung in Kunst und Leben, in: Stoos, Toni/Ruelfs, Esther (Hgg.). Rollenbilder – Rollenspiele, Ausst. Kat. Museum der Moderne Salzburg Mönchsberg 23.7.–30.10.2011, München 2011: S. 244–249.

Ruf 1996

Ruf, Beatrix. Tautologische Offenbarungen – Sprachliche Mahnmale – Trojanische Pferde, in: Ruf, Beatrix/Landert, Markus/Kunstmuseum des Kantons Thurgau (Hgg.). Jenny Holzer. Lustmord, Ausst. Kat. Kunstmuseum des Kantons Thurgau, 22.09.1996–27.04.1997, Osterfildern-Ruit 1996: S. 13–40.

Russo 2000

Russo, Manfred. Tupperware & Nadelstreif. Geschichten über Alltagsobjekte, Wien 2000.

Salecl 1998

Salecl, Renata. Cut-and-Dried Bodies, or How to Avoid the Pervert Trap, in: Joselit, David/Simon, Joan/Salecl, Renata (Hgg.). Jenny Holzer, London 1998: S. 80–87.

Salmhofer 2011

Salmhofer, Gudrun. Sexismus, in: Ehlert, Gudrun/Funk, Heike/Stecklina, Gerd (Hgg.), Wörterbuch Soziale Arbeit und Geschlecht, Weinheim 2011: S. 364–367.

Sander 1992

Sander, Helke. Erinnern/Vergessen, in: Sander, Helke/Johr, Barbara (Hgg.). BeFreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigungen, Kinder, München 1992: S.9–20.

Sans 2006

Sans, Jerome. Naomi Fisher. Jungle Fever, in: Bing Magazine, 2006: S.4.

Scarry 1992

Scarry, Elaine. Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur, Frankfurt am Main 1992.

Schade 2006

Schade, Sigrid. Körper und Körpertheorien in der Kunstgeschichte, in: Zimmermann, Anja (Hg.). Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006: S. 61–72.

Schade 2002

Schade, Sigrid. Körper – Zeichen – Geschlecht. „Repräsentation“: zwischen Kultur, Körper und Wahrnehmung, in: Härtel, Insa/ Schade, Sigrid (Hgg.). Körper und Repräsentation, Opladen 2002: S. 77–87.

Schade 1995

Schade, Sigrid/ Wenk, Silke. Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hgg.). Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995: S. 340–407.

Schade 1994

Schade, Sigrid. Andere Körper. Kunst, Politik und Repräsentation in den 80er und 90er Jahren, in: Schade, Sigrid/Offenes Kulturhaus Linz (Hgg.) Andere Körper – Different Bodies, Ausst. Kat. Offenes Kulturhaus Linz, Linz 22.09.–30.10.1994: S. 10–25.

Schechter 1982

Schechter, Susan. Women and Male Violence, The Visions and Struggles of the Battered Women's Movement, Boston 1982.

Scheer 2004

Scheer, Brigitte. Können Gefühle urteilen?, in: Herding, Klaus/Stumpfhaus, Bernhard (Hgg.). Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten, Berlin 2004: S. 260–273.

Schmidt-Wulffen 1989

Schmidt-Wulffen, Stephan. Verstehen durch Gebrauchen. Siah Armajanis Kunstprogramm als >>dritter Weg<< einer Kunst im öffentlichen Raum, in: Plagemann, Volker (Hg.). Kunst im öffentlichen Raum: Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989: S. 241–245.

Schmitz 1992

Schmitz, Eva. M.. Raptusdarstellungen in der Plastik von der Renaissance bis zum Zeitalter des Klassizismus, Aachen 1992.

Schneede 2002

Schneede, Marina. Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2002.

Schneider 2009

Schneider, Hans Joachim. Vergewaltigung, in: Schneider, Hans Joachim (Hg.). Internationales Handbuch der Kriminologie. Band 2: Besondere Probleme der Kriminologie, Berlin 2009: S. 813–864.

Schneider 1994

Schneider, Hans Joachim. Kriminologie der Gewalt, Stuttgart 1994.

Scholz 2008

Scholz, Susanne. Blutspenden – Lebensgaben: Zur Medialität des Blutes in Bram Stokers *Dracula*, in: Mieszkowski, Sylvia/Vogt-William, Christine (Hgg.). Disturbing Bodies, Berlin 2008: S. 33–48.

Schröder 2011

Schröder, Gerald. Schmerzensmänner. Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre, München 2011.

Schröttle 2001

Schröttle, Monika. Staatliche Politik und Gewalt gegen Frauen in engen sozialen Beziehungen – ein politiktheoretischer und empirischer Zusammenhang?, in: Sozialwissenschaftliche Forschung & Praxis für Frauen e.V. (Hg.). Beiträge zur feministischen Praxis, Gewalt, Heft 56/57, Köln 2001: S. 53–69.

Schröttle 1999

Schröttle, Monika. Politik und Gewalt im Geschlechterverhältnis, Bielefeld 1999.

Schweikert 2000

Schweikert, Birgit. Gewalt ist kein Schicksal. Ausgangsbedingungen, Praxis und Möglichkeiten einer rechtlichen Intervention bei häuslicher Gewalt gegen Frauen unter Berücksichtigung von polizeilich- und zivilrechtlichen Befugnissen, Baden-Baden 2000.

Schweizer 2007

Schweizer, Nicole. The Politics of Images. An Introduction, in: Schweizer, Nicole. Alfredo Jaar. La Politique des Images, Ausst. Kat. Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne, 01.06. – 03.09.2007, Zürich 2007: S. 7–16.

Scorzin 2009

Scorzin, Palmela C.. Metaszenografie. ‚The Paradise Institute‘ von Janet Cardiff & George Bures Miller als inszenatorischer Hyperraum der post-ästhetischen Szenografie, in: Bohn, Ralf/Wilharm, Heiner (Hgg.). Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie, Bielefeld 2009: S. 301–314.

Seel 2000

Seel, Martin. Ästhetik des Erscheinens, München 2000.

Seitz 2011

Seitz, Hanne. „...wo die Dunkelheit mir selber zuhört“. *Narben* als künstlerische Intervention im öffentlichen Raum, in: Moser, Anita/Wassermann, Franz (Hgg.). *Narben/Scars. Kunstprojekt zu sexueller Gewalt/An Art Project on Sexual Abuse*, Innsbruck 2011: S. 127–131.

Seitz 2009

Seitz, Hanne. Temporäre Komplizenschaften – Künstlerische Intervention im sozialen Raum, in: Wolf, Maria A./Rathmayr, Bernhard/Peskoller, Helga (Hgg.). *Konglomerationen – Produktion von Sicherheiten im Alltag. Theorien und Forschungsskizzen*, Bielefeld 2009: S. 181–197.

Shakar 2001

Shakar, Alex. *The Savage Girl*, New York 2001.

Shone/Blazwick 1995

Shone, Richard/Blazwick, Iwona. *Abigail Lane*, London 1995.

Siebenpfeiffer 2002

Siebenpfeiffer, Hania. Kreatur und Kalter Killer. Der Lustmörder als Paradigma männlicher Gewalt in der Moderne, in: Ehrlicher, Hanno/Siebenpfeiffer, Hania (Hgg.). *Gewalt und Geschlecht. Bilder, Literatur und Diskurse im 20. Jahrhundert*, Köln 2002: S. 109–130.

Siegmund 2010

Siegmund Judith. Intervenierende, kontextbezogene Kunst – autonom und nützlich zugleich? Eine Abwägung an eigenen Beispielen, in: Volke, Kristina (Hg.). *Intervention Kultur. Von der Kraft kulturellen Handelns*, Wiesbaden 2010: S. 123–131.

Sielke 1996

Sielke, Sabine. „I Have the Blood Jelly”: Sexual Violence, the Media, and Jenny Holzer’s “Lustmord”, in: Schmidt, Klaus/Sawyer, David (Hgg.). *Blurred Boundaries. Critical Essays on American Literature, Language, and Culture*, Frankfurt am Main 1996: S. 221–247.

Siemons 2009

Siemons, Mark. *Ai Weiwei So Sorry*, München 2009.

Simon 1994

Simon, Joan. Nicht Leitern, sondern Schlangen: Jenny Holzers Lustmord, in: Parkett Nr. 40/41, Zürich 1994: S. 88–97.

Six-Materna 2008

Six-Materna, Iris. Sexismus, in: Petersen, Lars-Eric/Six, Bernd (Hgg.). *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung. Theorien, Befunde und Interventionen*, Basel 2008: S. 121–131.

Sofsky 1996

Sofsky, Wolfgang. *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt am Main, 1996.

Sommerauer 2011

Sommerauer, Andrea. Steter Tropfen höhlt den Stein... Über mediale Macht und Ohnmacht in der Enttabuisierung von sexualisierter Gewalt, in: Moser, Anita/Wassermann, Franz (Hgg.). Narben/Scars. Kunstprojekt zu sexueller Gewalt/An Art Project on Sexual Abuse, Innsbruck 2011: S. 215–223.

Sontag 2003

Sontag, Susan. Das Leiden anderer betrachten, München 2003.

Sontag 1982

Sontag, Susan. Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt/Main 1982.

Stein 2011

Stein, Ina. Grausamkeit & Sexualität. Angst und Schmerz als ultimatives Aphrodisiakum, Flensburg 2011.

Steinborn 2011

Steinborn, Anke. Frauenmord und Skandal viral – Young British Art. Ein Fallbeispiel, in: Bulkow, Kristin/Petersen, Christer (Hgg.). Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung, Wiesbaden 2011: S. 277–297.

Sternfeld 1996

Sternfeld, Joel. On This Site. Landscape in Memoriam, San Francisco 1996.

Stoos 1993a

Stoos, Toni. Am Anfang, in: Louis, Eleonora/Stoos, Toni (Hgg.). Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Wien 1993: S. 1–48.

Stoos 1993b

Stoos, Toni. Das Künstler-Ich als Comic->>Held<<, in: Louis, Eleonora/Stoos, Toni (Hgg.). Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Wien 1993: S. 365–379.

Streeruwitz 2011

Streeruwitz, Marlene. Weil die Narben das Vergessen verhindern, in: Moser, Anita/Wassermann, Franz (Hg.): Narben/Scars. Kunstprojekt zu sexueller Gewalt/An Art Project on Sexual Abuse, Innsbruck 2011: S. 9.

Strobel 1993

Strobel, Ricarda. Text und Bild im Comic, in: Dirscherl, Klaus (Hg.). Bild und Text im Dialog, Passau 1993: S. 377–395.

Strunk 2011

Strunk, Marion. Foto Faden. Faden Foto, in: Critical Crafting Circle (Hg.). Craftista! Handarbeit als Aktionismus, Mainz 2011: S. 88–100.

Sykora 2010

Sykora, Katharina. Empathie und Schock: Effekte von Totenfotografien, in: Hammer-Tugendhat, Daniela/Lutter, Christina (Hgg.). Emotionen, transcript Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 2/2010, Bielefeld 2010: S. 41–50.

Tembeck 2011

Tembeck, Tamar. *Narben* und die Verantwortung der Rezeption, in: Moser, Anita/Wassermann, Franz (Hgg.). *Narben/Scars. Kunstprojekt zu sexueller Gewalt/An Art Project on Sexual Abuse*, Innsbruck 2011: S. 73–83.

Temkin 1989

Temkin, Jennifer. Women, Rape and Law Reform, in: Tomaselli, Sylvana/Porter, Roy (Hgg.). *Rape. An Historical and Cultural Enquiry*, New York 1989: S. 16–40.

Tinois 2010

Tinois, Ellis. *Japanese Prints. Ukiyo-e in Edo 1700–1900*, London 2010.

Turner 1999

Turner, Grady T.. Sue Williams. Spinning Figures, in: *Flash Art International*, Volume 31, Oktober 1999, Mailand 1999: S. 88–89.

Turney 2009

Turney, Joanne. *The Culture of Knitting*, New York 2009.

Uhlenbeck/Winkel 2005

Uhlenbeck, Chris/Winkel, Margarita. *Japanese Erotic Fantasies. Sexual Imagery of the Edo Period*, Amsterdam 2005.

Ullrich 2011

Ullrich, Wolfgang. Sehen und gesehen werden, in: *Art Magazin*, August 2011, Hamburg 2011: S.48–49.

Vilar 2006

Vilar, Gerard. Danto und das Paradoxon einer posthistorischen Kunst, in: Menke, Christoph/Rebentisch, Juliane (Hgg.) *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, Berlin 2006: S. 40–56.

Viso 2004

Viso, Olga. *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972–1985*, Washington 2004.

Vogeley/Schilbach 2008

Vogeley, Kai/Schulbach, Leo. Virtuelle Begegnungen. Über die neurobiologischen Grundlagen des Erlebens von sozialer Präsenz, in: Bauer, Matthias/Liptay, Fabienne/Marschall, Susanne (Hgg.). *Kunst und Kognition. Interdisziplinäre Studien zur Erzeugung von Bildsinn*, München 2008: S. 67–85.

Volkart 1996

Volkart, Yvonne. Ich singe ihr ein Lied über uns, in: Ruf, Beatrix/Landert, Markus/Kunstmuseum des Kantons Thurgau (Hgg.). *Jenny Holzer. Lustmord*, Ausst. Kat. Kunstmuseum des Kantons Thurgau, 22.09.1996–27.04.1997, Osterfildern-Ruit 1996: S. 41–52.

Von Falkenhausen 2007

Von Falkenhausen, Susanne. Verzwickte Verwandtschaftsverhältnisse: Kunstgeschichte, Visual Culture, Bildwissenschaft, in: Helas, Philine/Polte,

Maren/Rückert, Claudia/Uppenkamp, Bettina (Hgg.): Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007: S. 3–13.

Walker 1994

Walker, Leonore. Warum schlägst du mich? Frauen werden misshandelt und wehren sich. Eine Psychologin berichtet, München 1994.

Wassermann 2011

Wassermann, Franz. Konzept Narben/Concept Scars, in: Moser, Anita/Wassermann, Franz (Hgg.). Narben/Scars. Kunstprojekt zu sexueller Gewalt/An Art Project on Sexual Abuse, Innsbruck 2011: S. 16–21.

Weidtmann/Evers 2011

Weidtmann, Nils/Evers, Dirk. Konstruktion und Wirklichkeit. Virtualität, Vergessen, Künstliches Bewusstsein, Autobiographische Erinnerung, Emotionen, Berlin 2011.

Weiss 2010

Weiss, Philipp. Körper in Form. Bildwelten moderner Körperkunst, Bielefeld 2010.

Weis 1982

Weis, Kurt. Die Vergewaltigung und ihre Opfer: Eine viktimologische Untersuchung zur gesellschaftlichen Bewertung und individuellen Betroffenheit, Stuttgart 1982.

Wenk 2008

Wenk, Silke. Sichtbarkeitsverhältnisse : Asymmetrische Kriege und (a)symmetrische Geschlechterbilder, in: Hentschel, Linda (Hg.) Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, Berlin 2008: S. 31–49.

Wenk 2006

Wenk, Silke. Repräsentation in Theorie und Kritik: Zur Kontroverse um den >>Mythos des ganzen Körpers<<, in: Zimmermann, Anja (Hg.). Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006: S. 99–113.

Wenk 2005

Wenk, Silke. Neue Kriege, kulturelles Gedächtnis und visuelle Politik, in: FrauenKunstWissenschaft (Hg.). Gender – Memory : Repräsentationen von Gedächtnis, Erinnerung und Geschlecht, HEFT 39, Juni 2005, Marburg 2005: S.122–132.

Wertheimer 2006

Wertheimer, Jürgen. Ästhetik der Gewalt? Literarische Darstellung und emotionale Effekte, in: Dietrich, Julia/Müller-Koch, Uta (Hgg.). Ethik und Ästhetik der Gewalt, Paderborn 2006: S. 9–25.

Wertheimer 1986

Wertheimer, Jürgen. Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst, Frankfurt am Main 1986.

Westphalen 2010

Westphalen, Olav. Ein Plädoyer gegen konventionelle Ironie. Deadpan 2.0, in: KAI 10/ Raum für Kunst der Arthana Foundation (Hg.). The Fate of Irony. Ausst. Kat. KAI 10, 24.04.–24.07.2010, Düsseldorf 2010: S. 72–78.

Whitney Museum of America Art 1979

Whitney Museum of American Art (Hg.). Masami Teraoka. Ausst. Kat, Whitney Museum of American Art, 24.10.1979–06.02.1980, New York 1979.

Wohlatz 2011

Wohlatz, Sonja. Auf der Suche nach einer Identität, ohne Opfer zu sein, in: Moser, Anita/Wassermann, Franz (Hgg.). Narben/Scars. Kunstprojekt zu sexueller Gewalt/An Art Project on Sexual Abuse, Innsbruck 2011: S. 53–61.

Wolff 2003

Wolff, Janet. Reinstating Corporeality. Feminism and Body Politics, in: Jones, Amelia (Hg.). The Feminism and Visual Culture Reader, London 2003: S. 414–426.

Wolfthal 1999

Wolfthal, Diane. Images of Rape. The “Heroic” Tradition and its Alternatives, Cambridge 1999.

Woods 1996

Woods, Alan. Being Naked Playing Dead. The Art of Peter Greenaway, Manchester 1996.

Wünsch 1999

Wünsch, Frank. Die Parodie. Zur Definition und Typologie, Hamburg 1999.

Zanetti 2006

Zanetti, Véronique. Frauen als Kriegsopfer – Welchen Schutz leistet das Völkerrecht?, in: Dietrich, Julia/Müller-Koch, Uta (Hgg.). Ethik und Ästhetik der Gewalt, Paderborn 2006: S. 225–242.

Ziler 2010

Ziler, Ulrike. „I have no gun, but I can spit“: Satirische Darstellungen des Zweiten Weltkriegs und des Vietnamkriegs. Eine Untersuchung ausgewählter amerikanischer und britischer Romane, Frankfurt am Main 2010.

Zimmermann 2001

Zimmermann, Anja. Skandalöse Bilder, Skandalöse Körper. *Object Art* vom Surrealismus bis hin zur *Culture Wars*, Berlin 2001.

Zobl 2011

Zobl, Elke. Handarbeit als Aktionismus und im öffentlichen Raum. Das Radikale Nähkränzchen. Im Gespräch mit Christine Pavlic und Barbara Maldoner-Jäger, in: Critical Crafting Circle (Hg.). Craftista! Handarbeit als Aktionismus, Mainz 2011: S. 238–249.

Zuckerhut 2011

Zuckerhut, Patricia. Einleitung: Geschlecht und Gewalt, in: Zuckerhut, Patricia/Grubner, Barbara (Hgg.). Gewalt und Geschlecht. Sozialwissenschaftliche Perspektiven auf sexualisierte Gewalt, Frankfurt am Main 2011: S. 23–34.

Zurbriggen 1995

Zurbriggen, Verena. Sexuelle Gewalt, im Besonderen gegen Frauen, in: Hugger, Paul/Stadler, Ulrich (Hgg.). Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart, Zürich 1995: S. 299–320.

1.1 Internetquellen**ai 1010**

amnesty international. Implementation of existing laws on rape and sexual violence, auf amnesty international Online, 2010: <http://www.amnesty.org/en/campaigns/stop-violence-against-women/issues/implementation-existing-laws> (21.03.2010).

ai 2007

amnesty international. Frauenmorde in Ciudad Juárez, auf amnesty international Online, 01.03.2007:
http://www.amnesty.de/umleitung/2007/deu07/014?lang=de&mimetype=text/html&destination=suche%3Fwords%3Dciudad%2Bjuarez%26form_id%3Dai_search_form_block%26search_x%3D0%26search_y%3D0 (01.07.2013).

Berehulak 2013

Berehulak, Daniel. Neu-Delhi: Gruppen-Vergewaltigung in Indien löst Massenproteste aus, auf Zeit Online, 22.12.2012:
<http://www.zeit.de/politik/ausland/2012-12/indien-protest-vergewaltigung> (29.01.2013).

Cave 2012

Cave, Damien. Wave of Violence Swallows More Women in Juárez, auf NY Times Online, 24.06.2012: http://www.nytimes.com/2012/06/24/world/americas/wave-of-violence-swallows-more-women-in-juarez-mexico.html?_r=2 (07.08.2012).

Focus Online 2012

Focus Online (Ohne Autor). Mädchenmord von Emden im Internet. Polizei ermittelt wegen Aufrufen zu Lynchjustiz, auf Focus Online, 13.03.2012:
http://www.focus.de/panorama/welt/maedchenmord-von-emden-polizei-ermittelt-wegen-aufrufen-zur-lynchjustiz_aid_730586.html (09.05.2012).

Freudenschuß 2006

Freudenschuß, Ina, Wir sticken Fakten, auf Basis Wien Online, 21.08.2006:
<http://www.basis-wien.at/avdt/hm/182/00073142.htm> (02.12.2012).

Hansen 2004

Hansen, Hans. Mineralquellen. Der Kult ums Wasser, auf Stern Online, 07.09.2004,
<http://www.stern.de/lifestyle/lebensart/s-z/mineralquellen-der-kult-ums-wasser-529454.html> (Stand: 20.07.2013).

Hildebrandt 2012

Hildebrandt, Antje. Kachelmann und Türck. Resozialisierung im TV, auf Cicero Online, 03.12.2012):

<http://www.cicero.de/salon/resozialisierung-im-tv/52752> (08.06.2013).

Himmelreich 2013

Himmelreich, Laura. Der Herrenwitz, auf Stern Online, 24.01.2013:

<http://www.stern.de/politik/deutschland/stern-portraet-ueber-rainer-bruederle-der-herrenwitz-1964668.html> (01.07.2013).

Himmelsbach 2004

Himmelsbach, Sabine. Vom >>white cube<< zur >>black box<< und weiter, auf netzspannung.org, 04.12.2004:

[http://netzspannung.org/cat/servlet/CatServlet/\\$files/273275/himmelsbach.pdf](http://netzspannung.org/cat/servlet/CatServlet/$files/273275/himmelsbach.pdf) (25.01.2013).

Hollingworth 2009

Hollingworth, Thomas. Reflections on THE THE RAPE TUNNEL, auf Art Lurker Online, September 2009: <http://www.artlurker.com/2009/09/reflections-on-the-rape-tunnel/> (27.02.2012).

Jeffrey 2005

Jeffrey, Moira. Why women's bodies are art's new battlefield. A powerful exhibition on violence in the home, auf The Herald Scotland Online, 21.04.2005:

<http://www.heraldscotland.com/sport/spl/aberdeen/why-women-s-bodies-are-art-s-new-battlefield-a-powerful-exhibition-on-violence-in-the-home-is-described-by-moira-jeffrey-1.56538> (22.02.11).

Kriminalpolizei 2000

Die Kriminalpolizei. Zeitschrift der Gewerkschaft der Polizei, Juni 2000:

<http://www.kriminalpolizei.de/downloads/ausgabjuni2000.pdf> (02.04.13).

Kuzany 2013

Kuzany, Stefan. Sexismus-Debatte: Vergesst Brüderle!, auf Spiegel Online, 28.01.2013: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/die-schiefe-debatte-um-sexismus-und-bruederle-a-880145.html> (02.07.13).

Lawrence 2009

Lawrence, Matthew. Ohio The Rape Tunnel is Round on the Ends, Fake in the Middle, auf Carnal Nation Online, 20.09.2009:

<http://carnalnation.com/content/32832/898/ohio-rape-tunnel-round-ends-fake-middle> (13.02.2012).

Mayr 2013

Mayr, Gesa. Gewalt-Studie in Asien: Jeder vierte Mann hat seine Partnerin vergewaltigt, auf Spiegel Online, 10.09.2013:

<http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/gewalt-studie-jeder-vierte-mann-hat-seine-partnerin-vergewaltigt-a-921244.html> (10.09.2013).

McConnell 2009

McConnell, Kitty. 'The Rape Tunnel' raises national awareness of Columbus art scene, auf, The Other Paper Online, 29.09.2009:

http://www.theotherpaper.com/news/article_08add39f-c229-5829-a066-2fe0ae2564f4.html (12.02.2012).

Sarwar 2006

Sarwar, Sehba. Along a Broken Border, 2006, auf: www.lisebjorne.com (09.08.2012).

Spiegel Online 2001

Spiegel Online (Ohne Autor). Lewinsky-Affäre: Monica hat das "Samen-Kleid" wieder, auf Spiegel Online, 08.07.2001, <http://www.spiegel.de/panorama/lewinsky-affaere-monica-hat-das-samen-kleid-wieder-a-144105.html> (18.06.2012).

Strothmann 2010

Strothmann, Luise. Erfundene „Neon“-Interviews. Die Butter verriet ihn, auf taz online, 20.03.2010: <http://www.taz.de/!50014/> (14.03.2012).

Styles 2013

Styles, Ruth. Battered and bruised Hindu goddesses unveiled to highlight plight of India's sex trafficking victims, auf Dailymail Online, 06.09.2013:

<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2413751/Images-battered-Hindu-goddesses-unveiled-highlight-plight-Indias-sex-trafficking.html> (07.09.2013).

Süddeutsche Online 2010

Süddeutsche Online (Ohne Autor). Politik-Geschwafel...es gibt auch unbekannte Unbekannte..., auf Süddeutsche Zeitung Online, 01.12.2003:

<http://www.sueddeutsche.de/panorama/politik-geschwafel-es-gibt-auch-unbekannte-unbekannte-1.667492> (Stand: 13.08.2012).

Praschl 2011

Praschl, Peter. Wie sähe die Welt aus, wenn es keine Vergewaltigungen gäbe? Ein Gedankenspiel, auf Süddeutsche Zeitung Magazin, Heft 41/2011: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/36394> (25.01.2013).

Radikales Nährkränzchen 2006

Radikales Nährkränzchen, Beitrag Radio Freier Rundfunk Oberösterreich, auf Fro.at, 04.12.2006: <http://www.fro.at/print.php?id=998> (03.12.2012).

Rape Crisis Scotland 2007

Rape Crisis Scotland, Rape Crisis Scotland Annual Report 2007, auf Rape Crisis Scotland Online, 2007: <http://www.rapecrisisscotland.org.uk/news/archive/2007/08/> (03.04.2013)

Seyfarth 2010

Seyfarth, Ludwig. The Fate of Irony (6): Zur Notwendigkeit postmoderner Ironie. Sokratisches Chamäleon, auf Artnet Magazin Online, 03.07.2010:

<http://www.artnet.de/magazine/the-fate-of-irony-6-zur-notwendigkeit-postmoderner-ironie/>, S. 1–5. (02.09.2012).

Slesin 1992

Slesin, Suzanne. The Milk of Family Harmony, auf The New York Times Online, 06.02.1002: <http://www.nytimes.com/1992/02/06/garden/currents-the-milk-of-family-harmony.html> (08.01.2013)

Venzky 2013

Venzky, Gabriele. Indien: Männer protestieren im Rock. „Bringt euren Söhnen bei, nicht zu vergewaltigen!“, auf EMMA Online, 16.01.2013: <http://www.emma.de/news-artikel-seiten/indien-maenner-protestieren-im-rock/> (29.01.2013).

Zareno 2009

Zareno, Sheila. The The Rape Tunnel, auf Artlurker Online, September 2009: <http://www.artlurker.com/2009/09/the-rape-tunnel-by-sheila-zareno/> (12.02.2012).

2. Abbildungen



Abb. 1: George Grosz, *John, der Frauenmörder*, 1918, Öl auf Leinwand, 86 x 81 cm, © Estate of George Grosz, Princeton, N.J./VG Bild-Kunst, Bonn 2014.



Abb. 2: Otto Dix, *Lustmord* (aus der Mappe: *Tod und Auferstehung*), 1922, Kaltnadelradierung, 27 x 35 cm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2014.



Abb. 3: Annika von Hausswolff, *Hey Buster! What Do You Know About Desire?* 1995, C-Print auf MDF-Platte, 180 x 240 cm, © Annika von Hausswolff; courtesy of the artist and Andréhn-Schiptjenko, Stockholm.



Abb. 4: Annika von Hausswolff, *Tillbaka till naturen/Back to Nature*, 1993, C-Print auf MDF-Platte, 70 x 100 cm, © Annika von Hausswolff; courtesy of the artist and Andréhn-Schiptjenko, Stockholm.



Abb. 5: Annika von Hausswolff, *Tillbaka till naturen/Back to Nature*, 1993, C-Print auf MDF-Platte, 180 x 250 cm, © Annika von Hausswolff; courtesy of the artist and Andréhn-Schiptjenko, Stockholm.



Abb. 6: Annika von Hausswolff, *Tillbaka till naturen/Back to Nature*, 1993, C-Print auf MDF-Platte, 70 x 100 cm, © Annika von Hausswolff; courtesy of the artist and Andréhn-Schiptjenko, Stockholm.



Abb. 7: Joel Sternfeld, 1995, *27 Barbara Lee Drive, Hamilton Township, New Jersey, November 1995*, C-Print, 47 x 60 cm, © Joel Sternfeld; courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.

27 Barbara Lee Drive, Hamilton Township, New Jersey, November 1995

Megan Kanka was raped and strangled in a house that once stood on the site of this park. Jesse Timmendequas, who had been previously convicted of sex crimes involving young girls, told police that on July 29, 1994, he lured the seven-year-old into his home, across the street from the Kanka family residence, by offering to show her a puppy. The Megan Nicole Kanka Foundation, established by Megan's family, has fought for legislation requiring sex offenders to register with local police who must then inform communities of their presence. The Hamilton Township Rotary Club tore down the house and built this park as a memorial to Megan.



Abb. 8: Joel Sternfeld, 1995, *82-70 Austin Street, Kew Gardens, Queens, New York, November 1995*, C-Print, 47 x 60 cm, © Joel Sternfeld; courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.

82-70 Austin Street, Kew Gardens, Queens, New York, November 1995

Kitty Genovese was repeatedly stabbed outside her apartment in the early morning hours of March 13, 1964. Thirty-eight people heard her cries for help. Although the attack lasted over half an hour, not a single person called the police until after she had died.



Abb. 9: Abigail Lane, *Missing Bride*, 1993, Detail Wachsskulptur, Installationsansicht, Spacex Art Gallery, Exeter, © Abigail Lane.



Abb. 10: Abigail Lane, *Missing Bride*, 1993, Installationsansicht, Spacex Art Gallery, © Abigail Lane.

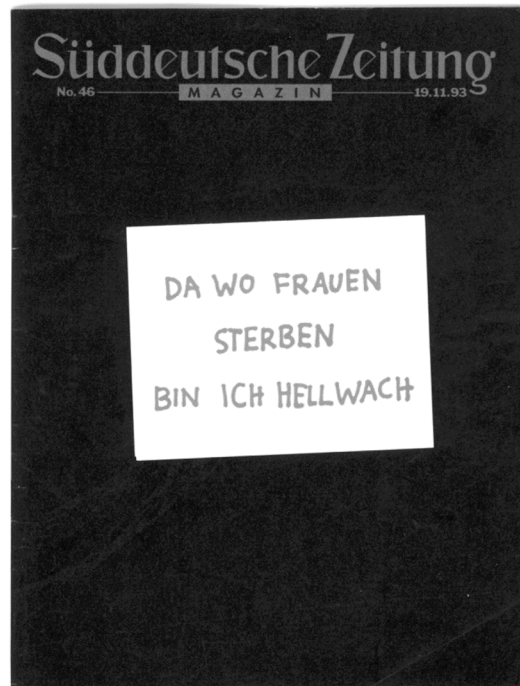


Abb. 11: Jenny Holzer, *Lustmord*, Cover Süddeutsche Zeitung Magazin, Nr. 46/1993, Fotografien, 32 x 22 cm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2014.

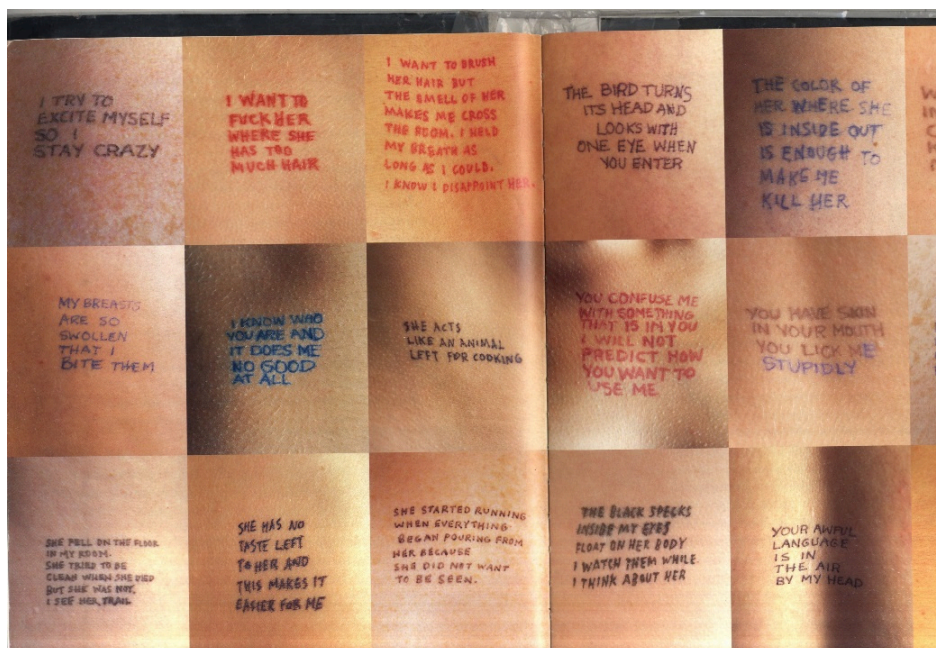


Abb. 12: Jenny Holzer, *Lustmord*, Projekt für Süddeutsche Zeitung Magazin, Nr. 46/1993, Fotografien, 32 x 22 cm je Seite (hier als Collage zusammengefügt), © VG Bild-Kunst, Bonn 2014.



Abb. 13: Lise Bjørne Linnert, *Desconocida Unknown Ukjent*, 2006, 1203 Namensschilder aus Stoff bestickt, je 2 x 8 cm, Installationsansicht Station Museum of Contemporary Art in Houston/Texas, © VG Bild-Kunst, Bonn 2014.



Abb. 14: Lise Bjørne Linnert, *Desconocida Unknown Ukjent*, (Detail) 2006, Stickerei auf Stoff, je 2 x 8 cm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2014.



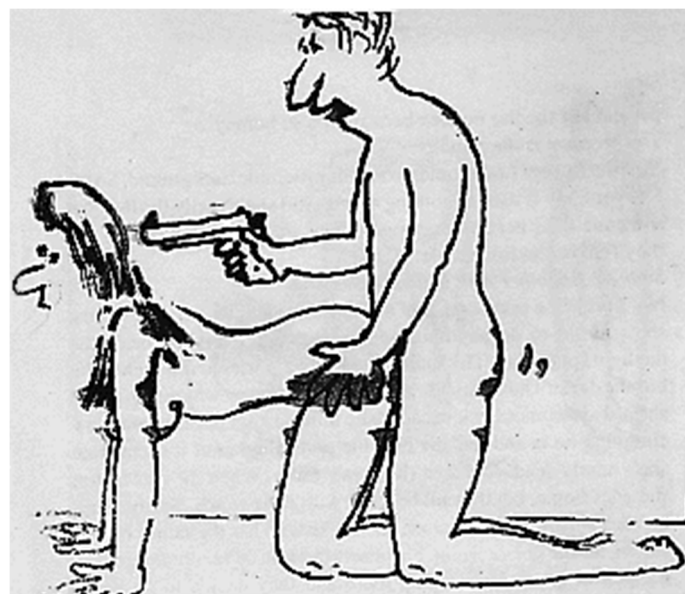
Abb. 15: Sue Williams, *Try to Be More Accommodating*, 1991, Acryl auf Leinwand, 45 x 38 cm, © Sue Williams, courtesy 303 Gallery, New York.



Abb. 16: Sue Williams, *A Funny Thing Happened*, 1991, Acryl auf Leinwand, 122 x 106 cm, © Sue Williams, courtesy 303 Gallery, New York.



Abb. 17: Sue Williams, *Victim Ranting*, 1992. Polymer und Öl auf Leinwand, 162 x 137 cm, © Sue Williams, courtesy 303 Gallery, New York.



Sue Williams, *Spiritual American #2*, acrylic on canvas, 1992

Abb. 18: Sue Williams, *Spiritual American #2*, 1992, Acryl auf Leinwand, 45 x 38 cm, © Sue Williams, courtesy 303 Gallery, New York.



Abb. 19: Sue Williams, *Tighter Flocky With Green Yellow*, 1997, Öl und Acryl auf Leinwand, 183 x 213 cm, © Sue Williams, courtesy 303 Gallery, New York.



Abb. 20: Sue Williams, *War of the Turquoise*, 2010. Öl und Acryl auf Leinwand, 106 x 132 cm, © Sue Williams, courtesy 303 Gallery, New York.



Abb. 21: Masami Teraoka, *New Waves Series/Sarah and Dream Octopus*, 1992, Wasserfarbe auf Papier, 129 x 190 cm, courtesy of the artist and Catharine Clark Gallery, San Francisco, CA.



Abb. 22: Masami Teraoka, *Virtual Inquisition/Tower of Babel*, 2000–03, Öl auf Leinen, Leinwand und Papier in vergoldetem Rahmen, 211 x 635 cm, courtesy of the artist and Catharine Clark Gallery, San Francisco, CA.



Abb. 23: Masami Teraoka, *US Inquisitions/The Pope of Thong*, 2003, Öl auf Leinwand in vergoldetem Rahmen, 195 x 255 cm, courtesy of the artist and Catharine Clark Gallery, San Francisco, CA.



Abb. 24: Masami Teraoka, *Confessional Study/Woman and Saint*, 1994, Toner, Wasserfarbe und Stift auf Papier, 25 x 13 cm, courtesy of the artist and Catharine Clark Gallery, San Francisco, CA.



Abb. 25: Masami Teraoka, *Confessional Series/Priest with Dildo and Knife*, 1994, Toner, Wasserfarbe auf Papier, 38 x 13 cm, courtesy of the artist and Catharine Clark Gallery, San Francisco, CA.



Abb. 26: Masami Teraoka, *Confessional Series/Priest and Woman with a Knife*, 1997, Wasserfarbe auf Papier, 241 x 107 cm, courtesy of the artist and Catharine Clark Gallery, San Francisco, CA.



Abb. 27: Radikales Nähkränzchen, *home sweet home*, 2006, Innsbruck, Fotografie der Installation, © Radikales Nähkränzchen.



Abb. 28: Christine Pavlic, *stitch by stitch*, 2009, Fotografie von Holzstickerei, öffentliche Bank München, © Christine Pavlic.

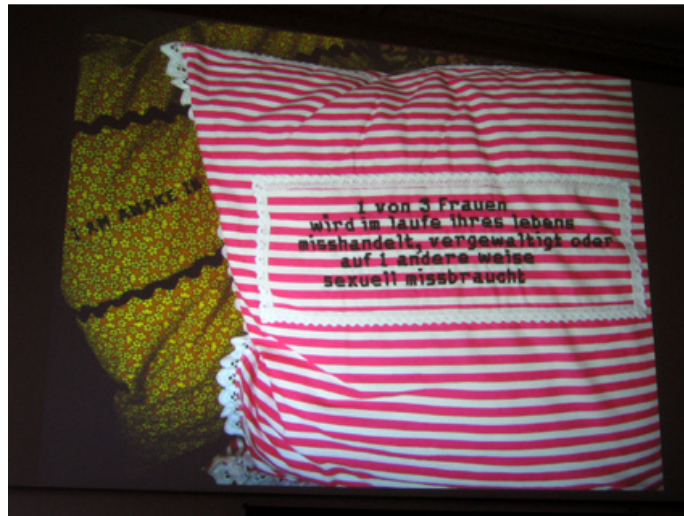


Abb. 29: Radikales Nähkränzchen, o. T., 2006, Stickerei auf Stoff, © Radikales Nähkränzchen.

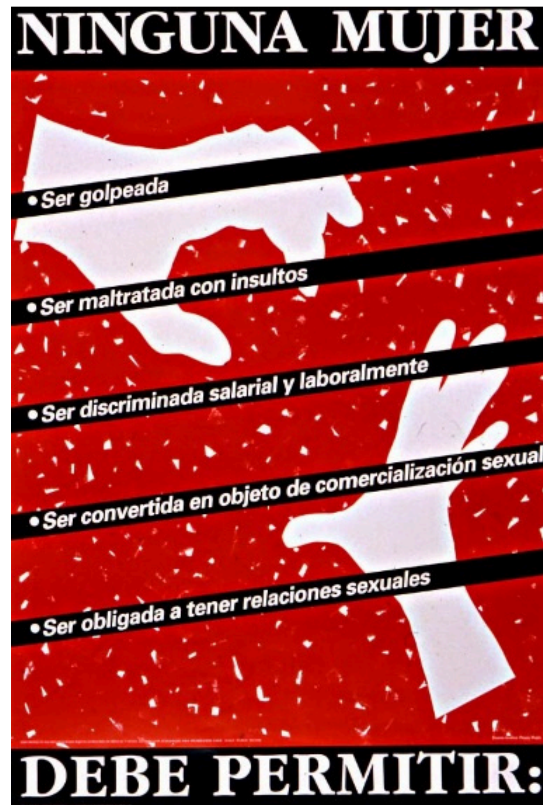


Abb. 30: Peggy Diggs, *The Domestic Violence Metro Poster Project*, 1992, Tinte auf Papier, 74 x 104cm, Caracas, © Peggy Diggs.



Abb. 31: Peggy Diggs, *Domestic Violence Milkcarton Project*, 1992, Tinte auf Pappkarton, vier verschiedene Entwürfe, 8 x 8 x 23 cm, New York/New Jersey, © Peggy Diggs.



Abb. 32: Peggy Diggs, *Domestic Violence Milkcarton Project*, 1992, Tinte auf Pappkarton, 8 x 8 x 23 cm, New York/New Jersey, © Peggy Diggs.



Abb. 33: Franz Wassermann, *Narben/Scars. Stille. Der Schwarze Raum*, 2008, Installationsansicht innen/außen, Innsbruck, © VG Bild-Kunst, Bonn 2014.



Abb. 34: Franz Wassermann, *Narben/Scars, Stille. Der Schwarze Raum*, 2008, Installationsansicht innen, Innsbruck, © VG Bild-Kunst, Bonn 2014.



Abb. 35: Shari Pierce, *SHE LL Project*, Installationsansicht Marienplatz, München, 2009, © Shari Pierce.



Abb. 36: Shari Pierce, *SHE LL Project*, Installationsansicht Akademie der Bildenden Künste München, 2009, © Shari Pierce.



Abb. 37: Shari Pierce, *36 Sexual Predators from Within a 5 Mile Radius*, Kette aus Seide, bedruckt, 2010, © Shari Pierce.



Abb. 38: Shari Pierce, *300 Sex Offenders Body Piece*, mehrteilige Ketten aus Leinen, bedruckt, München, 2011, © Shari Pierce.



Abb. 39: *Blank Noise*, fortlaufendes Onlineprojekt, gespendete Kleidungsstücke, © Blank Noise.

2.1 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1, in: Künkler, Karoline. Aus den Dunkelkammern der Moderne. Destruktivität und Geschlecht in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Köln 2012: T.V.

Abb. 2, in: Künkler, Karoline. Aus den Dunkelkammern der Moderne. Destruktivität und Geschlecht in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Köln 2012: T.V.

Abb. 3, in: Cornell, Peter. Annika von Hausswolff. XXIII Bienal de São Paulo, NUNSKU, Stockholm 1996: o. S.

Abb. 4, in: Cornell, Peter. Annika von Hausswolff. XXIII Bienal de São Paulo, NUNSKU, Stockholm 1996: o. S.

Abb. 5, in: Cornell, Peter. Annika von Hausswolff. XXIII Bienal de São Paulo, NUNSKU, Stockholm 1996: o. S.

Abb. 6, in: Cornell, Peter. Annika von Hausswolff. XXIII Bienal de São Paulo, NUNSKU, Stockholm 1996: o. S.

Abb. 7, in: Harris, Armin (Hg.). Joel Sternfeld. Tatorte. Bilder gegen das Vergessen, München 1996: o. S.

Abb. 8, in: Harris, Armin (Hg.). Joel Sternfeld. Tatorte. Bilder gegen das Vergessen, München 1996: o. S.

Abb. 9, in: Shone, Richard/Blazwick, Iwona. Abigail Lane, London 1995: S. 32.

Abb. 10, in: Shone, Richard/Blazwick, Iwona. Abigail Lane, London 1995: S. 33.

Abb. 11, in: Joselit, David/Simon, Joan/Salecl, Renata. Jenny Holzer, London 1998: S. 81.

Abb. 12, in: Joselit, David/Simon, Joan/Salecl, Renata. Jenny Holzer, London 1998: S. 82.

Abb. 13, auf Linnerts Homepage:
http://www.lisebjorne.com/art_projects/desconocida-unknown-ukjent/ (01.04.2013).

Abb. 14, auf Linnerts Homepage:
http://www.lisebjorne.com/art_projects/desconocida-unknown-ukjent/ (01.04.2013).

Abb. 15, in: Cameron, Dan. Reverse Backlash. Sue William's Black Comedy of Manners', in: Artforum International, November 1992: S. 72.

Abb. 16, in: Cameron, Dan. Reverse Backlash. Sue William's Black Comedy of Manners', in: Artforum International, November 1992: S. 73.

Abb. 17, in: Cameron, Dan. Sue Williams' Black Comedy of Manners, in: Artforum International, November 1992: S. 70.

Abb. 18, auf: <http://www.lacan.com/frameVII12.htm> (06.04.2013).

Abb. 19, auf der Homepage der 303 Gallery/NY:
http://www.303gallery.com/artists/sue_williams/index.php?iid=11741&exhid=128&p=img (09.11.2012).

Abb. 20, in: Hatje Cantz Verlag (Hg.). Figuring Color: Kathy Butterly, Felix Gonzales-Torres, Roy McMakin, Sue Williams. Ausst. Kat. The Institute of Contemporary Art/Boston, 17.02.–20.05.2012, Boston 2012: S. 115.

Abb. 21, in: Arthur M. Sackler Gallery (Hg.). Paintings by Masami Teraoka, Ausst. Kat. 30.06.–01.12.1996, Washington 1996: S. 77.

Abb. 22, in: Clark, Catharine (Hg.). Ascending Chaos. The Art of Masami Teraoka, San Francisco 2006: S. 170.

Abb. 23, in: Clark, Catharine (Hg.). Ascending Chaos. The Art of Masami Teraoka, San Francisco 2006: S. 188.

Abb. 24, in: Clark, Catharine (Hg.). Ascending Chaos. The Art of Masami Teraoka, San Francisco 2006: S. 160, Abb. 5.

Abb. 25, in: Clark, Catharine (Hg.). Ascending Chaos. The Art of Masami Teraoka, San Francisco 2006: S. 161, Abb. 13.

Abb. 26, in: Clark, Catharine (Hg.). Ascending Chaos. The Art of Masami Teraoka, San Francisco 2006: S. 163.

Abb. 27, auf Pavlics Blog: <http://christinepavlic.blogspot.de/2009/11/radikales-nahkranzchen-und-christine.html> (21.04.2013).

Abb. 28, auf: <http://zeichenaufstand.wordpress.com/2009/09/25/christine-pavlic/> (03.01.2013).

Abb. 29, auf:
http://thirdwavefeminism.files.wordpress.com/2009/01/img_0788.jpg%3Fw%3D455 (03.01.2013).

Abb. 30, in: Felshin, Nina (Hg.). But is it Art? The Spirit of Art as Activism, Seattle 1995: S. 300.

Abb. 31, in: Felshin, Nina (Hg.). But is it Art? The Spirit of Art as Activism, Seattle 1995: S. 294.

Abb. 32, in: Felshin, Nina (Hg.). But is it Art? The Spirit of Art as Activism, Seattle 1995: S. 294.

Abb. 33, in: Moser, Anita/Wassermann, Franz (Hgg.). Narben/Scars. Kunstprojekt zu sexueller Gewalt/An Art Project on Sexual Abuse, Innsbruck 2011: S. 116/117.

Abb. 34, in: Moser, Anita/Wassermann, Franz (Hgg.). Narben/Scars. Kunstprojekt zu sexueller Gewalt/An Art Project on Sexual Abuse, Innsbruck 2011: S. 118/119.

Abb. 35, auf Pierces Homepage:
http://www.sharipierce.com/shell_project_exhibitions.html (28.04.2013).

Abb. 36, auf Pierces Homepage:
http://www.sharipierce.com/shell_project_exhibitions.html (28.04.2013).

Abb. 37, auf Pierces Homepage:
http://www.sharipierce.com/whitewash_censorship.html (28.04.2013)

Abb. 38, auf Pierces Homepage: <http://www.sharipierce.com/agraphobia.html>
(28.04.2013).

Abb. 39, auf dem Blog von Blank Noise: <http://blog.blanknoise.org/2008/03/i-never-ask-for-it-i-repeat-until-we.html> (28.04.2013).